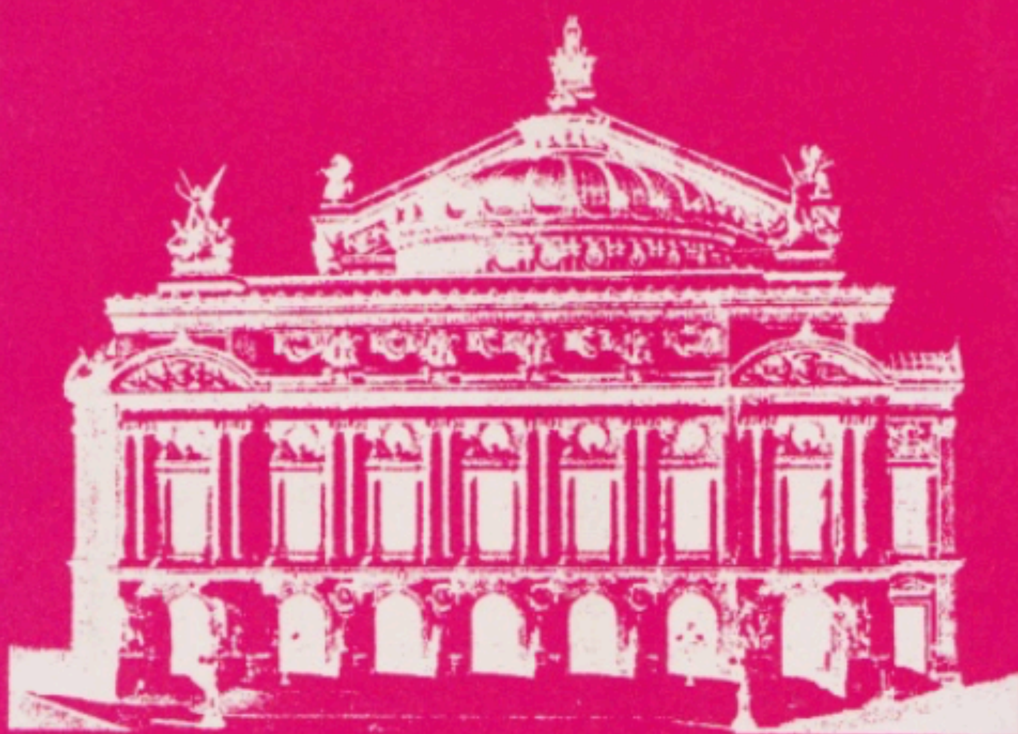
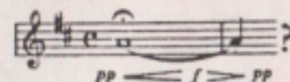
FILIP-ŽOZEF SALAZAR

IDEOLOGIJE U OPERI



NOLIT

MUZIKA



UREDNIK
IVAN V. LALIĆ

RECENZIJA: IVAN V. LALIĆ ● TEHNIČKI UREDNIK I KORICE: ŽARKO ROŠULJ ● KOREKTORI: DOBRILA MAKSIMOVIĆ I VERA SPASOJEVIĆ ● IZDAVAČ: *NOLIT*, TERAZIJE 27 ● GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK: MILOŠ STAMBOLIĆ ● ŠTAMPA: *SRBIJA*, BEOGRAD, MIJE KOVAČEVIĆA BROJ 5 ● ŠTAMPANO U 3.000 PRIMERAKA 1984. GODINE

FILIP-ŽOZEF SALAZAR

IDEOLOGIJE U OPERI

NOLIT • BEOGRAD

Naslov originala

Philippe-Joseph Salazar

IDÉOLOGIES DE L'OPÉRA

Presses Universitaires de France, 1980
Paris

S FRANCUSKOG PREVELA
IVANKA PAVLOVIĆ

SADRŽAJ

IDEOLOGIJE U OPERI

OPŠTI UVOD

Opera još uvek izaziva strah. Prema njoj se ponaša kao prema živom biću koje pripada nekoj drugoj osećajnosti. Nekima je dosadna, neke oduševljava. Tako je bilo, tako je danas. Ako s publike pređemo na kritičare, iznenadiće nas skoro mističan jezik koji se podrazumeva u pisanju o operi: reč je jedino o baršunastim glasovima, tenoru stasa kao u španskog princa (tekst povodom mladog lirskog tenora Ž. M. Karerasa). Operski kritičar je još uvek u oblasti litanija... A humanističke nauke ćute. Jedva da se tu i tamo neki manje strasni pogledi upućuju operi. Ali ipak ostaje ono osećanje straha pred napadom na taj neprozirni i blistavi svet. Zato se i pribegava pogledima iskosa: nauka se uzda u roman (*Porporino* Dominika Fernandesa) da razbije to ćutanje. Jer posredi je paradoks: od samog nastanka prve od zapadnjačkih umetnosti, i muzikologija, i teorija pevanja, i teorija dekora posvećivale su joj bez prestanka pažnju. *Dafne* od Perija istovremeno je i »prva« opera i njena prva teorija. Istorije opere su mnogobrojne, a njene biografije da i ne pominjemo, ni iscrpna dela o ovoj ili onoj operskoj instituciji. Jednom reči, nalazimo se pred ogromnim znanjem o operi, koje ide od fonologije do filozofije, pred ogromnim blagom nauke, čija je zajednička odlika da *raspršuje operu*. Da parafraziramo Hegelov koncept: ako postoji istorija opere, ne postoji njena fenomenologija. Ovde bi se moglo reći da je poznavanje opere u očig-

lednom zaostatku za proučavanjem književnosti ili slikarstva. Čitava jedna oblast estetike ostala je neobrađena, razlivena na nizove monografija možda nesvodljivih na uključivanje u sam razvoj moderne zapadne civilizacije. Opera ostaje opera, imamo utisak da je svaka predstava *Norme* ili *Alkeste* jedinstvena, da svako dizanje zavese znači novo prikazivanje *Dafne*. Štaviše, opera nije došla ni do onog poricanja koje bi tom četvorovekovnom postojanju bar dalo nekakav cilj. Opera kao da je neko propadanje, zaprepašćujuće i čudesno, o kome ništa ne znamo. Opera bi, dakle, bila uzaludna umetnost. Međutim, dovoljno je pogledati sezone u velikim gradovima pa shvatiti da je opera živa. Štaviše, nadživela je samu sebe, i to u kakvoj raskoši! U doba kad se pozorište pita šta bi još moglo da izmisli (i za te novine vezuje svoj opstanak), kad roman bedno tone u književnost za kritiku a slikarstvo i vajarstvo su u ćorsokaku, dok se instrumentalna muzika usmerava ka neprestanim pronalascima, opera sebi dopušta raskoš da ništa novo ne stvara: naprotiv opera iskopava dela propala u svoje doba, osavremenjuje rukopise koji su bili mrtvo slovo na hartiji; jednom reči, mesto da joj produženje života zavisi od unošenja novina, opera živi od zaboravljene prošlosti. I dvorane su pune, a publika 1979. sluša strasno dela izviždana u XVII veku. Čudesan fenomen u doslovnom smislu reči. Valja, dakle, priznati da je opera problem i da je to stalno bila. Opera bi, dakle, bila svojstvena zapadnom društvu mnogo više od bilo koje druge umetničke delatnosti. Bila bi, dakle, najmanje istinita od svih umetnosti.

Namera je ovog dela da pokuša uključivanje opere u oblast sociologije. Jer tu je ona i bila u XVIII veku: Rusoove analize jezika dotiču se i problema pevanja. Na to ćemo se vratiti u drugom delu. U ovome je, dakle, paradoks: opera je bila predmet razmišljanja. Danas to više nije, smatra se kao nešto osvojeno, kao suvišna datost, te nam zato i postavlja pitanje: kad, kako i zašto su me pridružili zapadnoj

kulturi? Ovo što ćemo ovde pokušati dotiče se i genealogije u smislu koji F. Niče daje toj reči, naime analize porekla koja daje ključ ponašanja, kao i objašnjenje falsifikata. Ovaj rad o operi ide, priznajemo, tragom dela *Rađanje tragedije*. Međutim, tamo gde je Niče izgradio metafizičku i moralnu teoriju grčke drame, tamo gde je pokušao da na isti način objasni nemačku operu (u delu *Muzika i tragedija*, proleće 1871. t. IX str. 212—219, *Sabrana dela*, in-8°, petit), ovaj rad će pokušati da dokaže da se opera uključuje u društvo, da se nalazi na prelomnim linijama, da deluje kao čudesno ogledalo svoje savremenosti. Opera bi, dakle, bila zapadni umetnički proizvod koji se najbolje uključuje u svoje doba. Moglo bi se reći da je za operu društvo i scena i dvorana. Naša je analiza, dakle, analiza evropskog društva kroz prizmu operske tragedije.

Međutim, sasvim je očigledno da će ove analize biti za muzikologe nedovoljno muzikološke, da neće zadovoljiti filozofe, a sociologe će iznenaditi necelovitost odabranih tema. *Ova je knjiga proizvoljna i nepravedna:* nemoguće je na dvesta strana obraditi četiri veka opere. Naš je cilj da istaknemo elemente koje smo ocenili kao značajnije od ostalih, a ne da sve kažemo. Moramo da dotaknemo istoriju muzičkih i dramskih formi, moramo da se pozovemo na filozofske tekstove i egzaktne nauke; arhitektura, matematika, administracija, estetika, literatura, slikarstvo, lingvistika naizmenično će dolaziti u obzir. Pristrasno, nepravedno — ali nikad netačno. Ovo delo želi da bude arheološko: reč je o tome da se dokaže da je opera tema za sociologiju, da nije razbijena i parcijalna tema, već sistem koji treba sagledati u celini. Što zahteva rad na krčenju i produbljivanju i osavremenjivanju, te mami sociologa, ljubitelja operske umetnosti, istoričara ideja. Ovde je u pitanju postavljanje opere kao predmeta naučnog izučavanja sociologa. Uzećemo svoj alat tamo gde nam se dopadne da ga izmislimo. U planu nam

je da raščlanimo operu, ukoliko je tačno da je njena očaravajuća moć mistifikacija, da je postavimo u okvire društva i da damo mogućnost otvaranja novog polja znanja sociologije i estetike: znanja o operskoj umetnosti. U krajnjoj liniji želeli bismo da se ovaj niz socioloških analiza čita kao roman o operi, s početkom, zapletima i raspletima. Ništa nije tužnije od dosadne sociologije, jer se čoveku onda ne mili tema o kojoj govori. A može li za naučno izlaganje biti goreg promašaja od uništavanja teme koju ono treba da uzdigne? Tako, nipošto ne želeći da demistifikujemo operu, hteli bismo da ova mala sociologija u koju se upuštamo doprinese još više čarima i operskom svojstvu opere, da opera bude, kad se pročita i poslednja stranica — *kao iz bajke* (t.j. dostojna izlaganja) jer je postala prozirna.

»Ideologije« opere ili mreža hiljadu sitnih činjenica, koje smo sredili u sintetičke kategorije. Da bismo došli do prozirnosti opere, jedini način koji *ipso facto* opravdava onu proizvoljnost na koju se pozivamo upravo je smeštanje opere u delove opšte ideologije (ideologije klasa i društva u kome se ona izražava) — jednom rečju, rasparčavanje opere u »ideologije«. Razvoj opere će se ukazati kao složen niz sistema mišljenja nerazdvojnih od društva. Probrali smo te ideološke strukture, zadržavajući samo one osnovne, ponekad najočiglednije, da bismo dali sintetičko viđenje fenomena opere, i uklopili smo ih u sistem, jedne prema drugima, pazeći da mreža ostane otvorena i da dozvoljava preobražaje, dakle živa. Naše ideologije opere nisu jedine koje postoje, ali pokazuju ono bitno: opera ima izgrađenu, organsku istoriju, koja je razbijena, rasprsnuta, rasuta u nizu dela svih disciplina tokom četiri stotine godina. Uzimajući operu kao jedinstven predmet znanja, mi joj posredstvom sociologije vraćamo njenu istoričnost. U nekoj meri želeli bismo da se ovaj rad, ako već ne započinje nova proučavanja glasa i govornog pozorišta, koje je tek bledi podražavalac opere, onda bar pridruži

njima. Naše ideologije nisu polemične; međutim, trebalo bi najzad uvideti da je upućivanje na grčku dramu u ideologiji pozorišta pogrešno: trebalo bi ga preneti na operu. Treba najzad shvatiti da je sukob klasičnog i modernog, za koji su nam uvek govorili da pripada literaturi, stvar opere. Govorilo nam se o revolucionarnoj svetkovini, ali odvojena od opere ona izgleda prilično bezbojno ... eto nekoliko sitnih teorijskih primera potiskivanja opere u stranu u okviru kulturne tradicije. Kao da opera postoji samo između 20 i 24 časa četvrtkom. Naše ideologije žele da vrate reč operi i da kažu da njen svet umiruće Travijate i muškarčine Sigfrida nije smešan, da je dirljiv, verodostojan i da nije čekao Vinifred Vagner 1933. da bi bio u potpunoj saglasnosti sa svojim dobom. Kroz ove »ideologije« društvo dobija izgubljenu vrednost, moderna evropska kultura se oglašava: »ideologije opere« — ideologije Evrope koja peva.

Kao početnu hipotezu, obično oruđe kao bilo koje drugo, uzimamo da je *opera datumski određena*, da se može zaokružiti, datirati. Njeno pojavljivanje se može obeležiti datumom (1594. *Dafne* Perija), može se označiti i njena propast (1924. *Turandot* Pučinija); između ova dva ostvarenja — niz događaja. Potom izlišno ponavljanje. Daleko smo od toga da ne znamo za Nona, Dalapikolu, Cimermana; tvrdimo da je opera uvek postojala u ponovnom samostvaranju. Ono što se danas zove »pevano pozorište« ili je nešto vrlo starinsko, čija je jedina novina muzičke ili instrumentalne prirode, a ne dramska ili vokalna, ili je pak utapanje opere u pozorište. I na jednoj i na drugoj strani smrt. Opera nudi analitičaru društvenih zbivanja srećnu okolnost da je jedini arheološki, istorijski od svih estetskih rodova: znamo kad je rođena i kad je umrla. Dalje, izgleda da se taj zatvoreni sistem ocrtava u izvedenim izomorfnim sistemima, koji su, tako, doživeli istu sudbinu. U stvari, istorija zapadnog pevanog pozorišta neopozivo je ritmovana: antička drama je nastala u V veku pre n. e. i zavr-

šila se pod flavijevcima; oko IX veka se javila monaška kultura pohvala, koja je potonula u XIII veku. Nadovezale su se misterije, sa svojom mrežom litija i baleta, čija je propast gotova stvar u XV veku. Na scenu izlazi opera, preuzimajući dramski Glas. Ako operu uporedimo s drugim estetskim rodovima, uvidećemo da su tesno isprepletane hronike poezije, pozorišta, govorništva, istakle neprekidnu istoriju od antičkog doba do danas. Samo dramski Glas, kao kategorija zajedničkog činioca pevanih rodova, ima iskidanu, postupnu dijahroničnu istoriju: antička drama, pohvale, misterije, opera, to su četiri etape otelotvorenja zapadnog društva u *problematici dramskog glasa*. Sociologija koju ovde pokušavamo da damo ima za cilj da osvetli poslednji segment tog mita o glasu, koji se iz katastrofe u katastrofu provlači kroz zapadnoevropsku kulturu. Ostalo bi još da se isto tako postupi i s tri prethodna razdoblja... Ali operi je svojstveno da više voli dijahroniju, ovde shvaćenu kao suprotnost hronici: opšta struktura se nalazi u položaju posebnog. Datiranje ide uporedo s unutrašnjom ritmikom opere, kao da dramski glas opere ponavlja svoj izlomljeni tok na razini opšteg. U stvari, videćemo da se mala dramaturgija opere razbija u različite trenutke. Nećemo da kažemo da se opera svaki put potpuno menja, već da u svakom od tih razdoblja problemi društva, koje opera prihvata i ponovo tumači, nisu isti. Opera daje utisak da istovremeno i taloži u nekom ogromnom pamćenju sve ono što je bilo pre određenog datuma, a i da joj do toga nije stalo. Opera je u celini i estetika i pamćenje, u onoj meri u kojoj je fenomen ponovnog tumačenja društva: opera odražava svet, čuva svoju arhivu, a koristi iz nje samo ono što joj služi za neko novo tumačenje. Opera spada, neposredno rečeno, u istoriju ideja. Mogli bismo se kladiti da doživljavamo smrt opere. Uslov, ko zna, možda potreban da bi se dala njena *sociologija*, to jest da bi se slušao govor koji u njoj peva društvo.

I glava

OPERA DRUŠTVENOG SAVRŠENSTVA XVI I XVII VEK

UVOD

Opera se u XVII veku obrazuje kao slika zatvorenog sveta. Arhetipska utopija grčke i rimske drame, koja je delovala kao ideološki izvor, polako se prazni, gubeći sav logički smisao: XVII vek neće poći u potragu za onim grčkim dramskim konsenzusom koji je Hegel analizirao u *Fenomenologiji duha*. Sedamnaesti vek lagano ograđuje od sveta svoju bitnu estetiku: operu. Tajna prirode i organizacija politike dostižu u njoj vrhunac. Zar Pjer Bejl ne kaže u svom komentaru Fontenelovih *Razgovora:*

> ...čak i poređenje prirode s operom ima svoje opravdanje. S mesta gde smo u operi, ne vidimo pozorište onakvo kakvo je: namešteno je tako da izdaleka lepo izgleda; čekrci i tegovi su skriveni od pogleda. Stoga se uopšte i ne trudimo da pogodimo kako se sve odigrava. Tek se poneki pozorišni majstor u parteru pita otkud taj let koji mu se učinio izvanredan, i svakako bi želeo da shvati kako je izveden. Taj mi majstor dosta liči na filozofe, ljude koji život provode nagađajući ono što ne vide. Ova misao je sigurno opravdana otkad su kartezijanci dokazali da i sam bog pokreće svu materiju shodno zakonima mehanike, čime su samo objasnili aksiom starih mudraca koji su rekli da

je priroda božja umetnost u materiji, *ars Dei in materia.*[1]

Opera XVII veka plete mrežu značenja koja sva imaju za cilj da dokažu kako svaku oblast društva pokreće isto načelo: usredsređenost društva oko državnog načela i odgonetanje prirode brojevima i slikama. Taj izraz, koji je istovremeno kako izraz estetskog shvatanja, tako i društvene prirode, usmerava snaga jednog mita — mita savršenstva društva monarhističke zajednice, države, i prirode. Opera, od *Dafne* Perija do Lilijevih dela *(Kadmo i Hermiona)*, postaje metafora učaurenog društva u kome vreme nema značaja. Novi estetski žanr je bio takav jer se rodila potreba za umetnošću koja će biti prilagođena sredini i likom će odgovarati publici. Time se objašnjava brzo poništavanje antičkog porekla opere i njeno prenošenje u okvire utopije jednog razdoblja čije je geslo idealno izražavalo ideju: izraz države je ono bitno. Od tada XVII vek prećutkuje problem porekla jezika. Teorije opere od 1600. do 1650. su najbolji jemci da se državi neće postaviti ono bitno pitanje, zametak svih subverzija: šta je istiniti jezik? *Operska arija je odslikavanje zaokruženosti izraza.* Zatvaranju jezika odgovara zatvaranje institucije: opera, estetski rod, kao jemac ove nepromenljivosti sveta, uključuje se, za razliku od pozorišta, u predstave plemstva. Ideološki svet glasa najavljuje u XVII veku potpunu nemogućnost da se preobrazi država. Od toga časa će *opera društvenog savršenstva* uvući u sebe čak i neuhvatljivo, imaginarno, fantasmatičko, jednom reči travestiju. A ono će, svedeno na instrumentalističko dokazivanje, ipak uneti naturalističke i čulne fermente. U XVII veku opera je pokušaj da se pored monarhističke države, pored mehanicističke kartezijanske prirode, iznađe i estetika sveukupnosti, koja ih podupire. Opera je u XVII veku trenutak savršenstva sveta.

[1] P. Bayle *Oeuvres diverses, Nouvelles de la Républiques des Lettres,* maj 1686, čl. 1, Hag, P. Husson, 1727.

I KOSMOLOGIJA OPERE

1 — *Kartezijanska priroda*

Teorija prostora opere data je u jednom tekstu Dekarta. Pada u oči da se opera, u času kad se izjednačava sa svojom sredinom, odvajajući se na taj način od paladijevskog sistema, javlja prečišćena u metafizici. Kartezijanska fizika, izbacujući pojam tajne iz prirode postavkom da se priroda može obuhvatiti pomoću tri zakona (načela 11, 37, 49, 40), uvela je mehanicističko viđenje sveta. Po Dekartu se prirodni svet može odgonetnuti, može se svesti na mehanizme i, u krajnjoj liniji, može se i ponovo sklopiti. Na kartezijanskom drvetu znanja mehanika je prva grana. Ovaj kartezijanski projekat providnosti sveta odgovara, tačku po tačku, neiskazanom projektu baroknih reditelja.

A kako ti duhovi ulaze u šupljine mozga, odatle prelaze u pore srži, a iz tih pora u živce, i prema tome kako ulaze ili samo pokušavaju da uđu, više ili manje u jedne nego u druge, imaju snagu da izmene izgled mišića u koje su ti nervi ušli i da na taj način pokrenu sve udove. Kao što ste mogli videti u pećinama ili na izvorima u vrtovima naših kraljeva, sama snaga kretanja vode iz izvora je dovoljna za pokretanje raznih mašina, pa čak i za sviranje nekih instrumenata ili izgovaranje reči, zavisno od rasporeda cevi kojima voda teče. I zaista se sasvim lepo mogu nervi mašine o kojoj vam govorim uporediti sa cevima tih mašina na izvorima, a mišići i žile s različitim napravama i oprugama koje ih pokreću; duh živih bića je kao voda koja ih stavlja u pokret, a srce ona glavna sila, dok ih delovi mozga usmeravaju. Disanje i njemu slične prirodne i obične radnje zavisne od tih duhova odvijaju se kao rad časovnika ili mlina, koji može da bude neprekidan zahvaljujući toku vode. Spoljne stvari, koje samim svojim prisustvom deluju

suprotno organima ovih čula i tako određuju kretanje na više različitih načina, prema tome kako su raspoređeni delovi mozga, nalik su na strance, jer ovi ulazeći u neke od pećina s izvorima i sami nehotice izazivaju kretanja koja se u njihovom prisustvu odvijaju, pošto ulaze stajući na određene pločice tako raspoređene da će, na primer, njihov prilazak Dijani na kupanju izazvati njeno skrivanje u trsku, a pošto oni jedino žele da pođu za njom i produže hod, izazvaće pojavu Neptuna i on će im zapretiti svojim trozupcem; a ako krenu na koju drugu stranu, izazvaće pojavu morskog čudovišta, koje će im bljunuti vodu u lice, ili pojavu čega drugog, već zavisno od hira inženjera koji su to napravili.[1]

Dekart je sanjao o prirodi koja bi se mogla ponovo izgraditi, o baroknom svetu čiji bi inženjer bio čovek. Ova metafora čudesnog vrta samo je prenošenje operske mašinerije. Kao što opera, naslednica izveštačenih italijanskih parkova, predstavlja metaforu zatvorene i savladane prirode, tako je kartezijanska predstava o svetu saglediva, zatvorena. Tim povodom tekst jednog savremenika osvetljava tu igru ogledanja stavljajući neposredno akcenat na operski izgled parka u Fontenblou:

Prelazim preko i muve i orla, koje smo u našem veku videli da lete pomoću mašinerije iz Nirnberga, čiji je majstor napravio i čudesne hidraulične mašine, i preko stalne duge prema Antoniju Poseniju. (. . .) Prelazim i preko pronalaska raznih hidrauličnih mašina našeg vremena, mašina čija je čudesnost tako velika da nema stvari na svetu koje ne bi mogle da podražavaju — kao što su, na primer, oni kipovi ljudi i žena koji govore, mada nerazgovetno, koji se kreću i sviraju razne instrumente, ptice koje pevaju, lavovi koji riču, psi koji laju ili se tuku s mačkama u stavu istom kao da su

[1] *Le monde*, Descartes, *Oeuvres*, Cerf, 1908.

živi, i hiljadu drugih čudesa namenjenih čoveku, koja iznenađuju ljude.[1]

Jednom reči, ovde istraživanja Barberinija i Kavalija (čiji je *Egist* bio pravi trijumf 1643. i obeležio vrhunac opere s mašinerijom, dok *Herkul ljubavnik*, 1662. predstavlja konačnu potvrdu žanra) i čudesni skup venecijanskih pokušaja u pozorištima San Kasijana i Teatro Novisimo nalaze svoje opravdanje. Opera je pre svega pokušaj rekonstrukcije sveta: pada u oči da prikazi publicista i kritičara govore samo o dekoru a zaboravljaju pevanje; jedan vrlo poznat sonet Voatira kao da tačno opisuje opsednutost savremenika baroknom mašinerijom.

Učena li Kirka il' Armida nova
Sad očima našim nudi čuda razna,
I otkad to tela iz vazduha prazna
Znaju da uzlete brza ko iz snova?
Beše li tu vlaga i polja i svoda,
Sada cveta cveće, sad su trava vlata,
I zvezdane kugle blistavih palata,
Duboki ponori carstva sviju voda.

U vremenu istom mesta je hiljadu,
Luke i mostovi, kula u cvetnom sadu,
A u mestu istom stotinu je scena (. . .)[2]

Ovaj sonet, napisan povodom Rosijevog *Orfeja* (3. mart 1647), slavi, dakle, nadmoć Torelija, dekoratera Mazarena i princa od Parme; o kompozitoru i pevačima jednostavno ni reči. Tako bi se moglo reći da je između 1630 (datuma kad je u Rimu mnogo Barberinija zahvaljujući Berniniju, sistemu dekoracije intermeca i Monteverdijevom rečitativu) i 1666, kad je italijanska trupa izbačena iz Francuske pod muzičkim izgovorom, nastala ta druga, mehanička i sav-

[1] J. Gaffarel, *Curiositez inouyes*, str. 364 i 367.
[2] Voiture, *Oeuvres*, Courbe 1650, Pariz, str. 115.

ladiva priroda opere. Čak i posle odlaska Italijanâ francuska tragedija će zadržati pečat nove organizacije muzičkog prostora. Sve do Ramoa operska sredina će biti sistem metafora opere koji saziva sve kosmološke (uporediti finale Ramoovog *Kastora i Poluksa)* i mitološke elemente (pomorska svečanost Lilijeve *Alkeste)* podobne da reprodukuje zatvorenost monarhističkog društva. Kartezijanska mehanicistička koncepcija, koja shvata savršenu prirodu kao Torelijev dekor, nameće ideologiji opere osećanje da je mašinerija izraz društva u vreme Luja XIV. Može se reći da je ono što je već naznačavao *Komični balet kraljice* najzad našlo opravdanje u baroku: opera slavi ogradu oko sveta utemeljenu na načelu organizacije koja se zatvara oko kralja, nalazeći tu svoj cilj, jer kralj je za državu ono što je reditelj (Torelija su nazivali velikim vračem) za tu savršenu prirodu opere. Mehanizovani svet opere se otvara prema dvorani zamišljenoj kao odraz scene: ono što je začeo *Komični balet,* ovde se završava. Opšte je usvojeno da je dvorana Tiljerija, koju je 1662. sagradio Vigarani, završna tačka procesa uključivanja dvora u scenu. Kad Gospodin (kraljev brat) ili kralj budu učestvovali u baletima, biće to samo bledi nastavak tog zatvorenog shvatanja opere, zgrade opere. Od zatvorenog kartezijanskog prostora, preko zatvorenog scenskog prostora do određivanja mesta opere lanac se drži: izgraditi samostalno monarhističko društvo. Mišel de Pir u svom delu *Pojam predstava*[1] ovako opisuje Vigaranijevo pozorište:

> Dvorana je podeljena u dva nejednaka dela. Prvi je namenjen pozornici i onome što joj pripada. Drugi obuhvata parter, hodnike i lože naspram scene, koji ispunjavaju salon s tri strane: prema dvorištu, prema vrtu i prema dvorcu Tiljerije. Scena je duboka 22 lakta. Otvor između hodnika i okvira s obe strane širok je 32 stope. Od oblaka do cuga na vrhu, za povlačenje ili pokretanje mašinerije, ima 37 stopa. Ispod poda ili parketa pozornice, za pakao ili za promene mora, ima još petnaest stopa dubine. (...) Drugi deo, onaj gde je parter prema apartmanima u Tiljerijama, širok je — između zidova — 63 stope a između hodnika 49. Njegova je dubina (...) 93 stope. Svaki hodnik ima 6 stopa, a visina od partera do tavanice je 49 stopa.

Ta tavanica je, kaže nam De Pir, od kartona:

> ali sačinjena i smeštena na tako poseban način da je tvrda kao kamen. Ostatak visine, gde su čekrci i pokretači, iznosi 62 stope. (...) tajnim prolazima kralj posle igranja može da se povuče u svoju ložu u dnu dvorane naspram pozornice.

a kraljica može da pređe neposredno iz Tiljerija u svoju rešetkom zaštićenu ložu.

> (...) velike dvorane, velike odaje s pobočnim stepeništima, gde kralj, prinčevi i gospe mogu da se oblače i češljaju odvojeno.

Muzika nema značaja: dvor sam sebe ogleda na pozornici. Ambasador Venecije beleži prilikom izvođenja *Herkula ljubavnika* (1662):

> Njegovo veličanstvo, videći da se odužilo pripremanje velikog baleta i muzičke opere Herkul ljubavnik, odlučno je zapovedio da hoće da se ona u ponedeljak izvede prvi put i da se ponovi ovog karnevala još mnogo puta; u ove četiri nedelje posta kraljica se neće predstaviti. Moglo bi se to učiniti još posle Uskrsa, u svakom slučaju trošak vam se ne bi dopao. Bogatstvo i sjaj ne bi mogli biti veći, povrh svih ostalih stvari kralj i kraljica, Gospodin, vojvoda od Angijena, Gospođica i princeze, njene sestre i ostali sa dvora pojaviće se u jednoj mašini, sa sjajem i veličanstvenošću s kojima se obično predstavljaju, i s najlepšom ljupkošću će igrati na istoj sceni. Ne očekuje se od kraljice da igra, jer se sa sigurnošću veruje da je

---

1 *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Pariz, 1668, in-12 (B. nat. J1416), str. 31.

bremenita, ali pošto je tako zdrava, a prošli put je toliko patila, ne želi preterano da se čuva.[1] Jednom reči, priroda je dvorska mašinerija, lepa slika zatvorenog monarhističkog društva. Od Dekartove humanizovane prirode do zgrade opere stalna je namera da se tokom nekoliko časova politički vladar i čudotvorni mašinista nađu licem u lice u zaokruženoj arhitektonskoj celini. Firentinska zabava je mrtva: s humanističke dvorske igre prelazi se na režiju države. »Gazeta« piše:

> Sedmog februara su Kraljevski balet, na čijoj se pripremi tako dugo radilo da bi se napravila zabava dostojna dvora kome su pobeda i mir dali najveći sjaj i slavu u Evropi, izvela njihova veličanstva i najugledniji plemići i dame, u prisustvu kraljice majke i svih stranih ambasadora i poslanika, koje sva ta veličanstvenost i sjaj nisu ništa manje iznenadili no ostale gledaoce. (. . .) Ova divna predstava baca u zasenak sve ono najređe što su davali stari Rim i Grčka (. . .) a izuzetno divljenje izaziva dvorana (. . .) koja po arhitekturi i raskoši izgleda kao dvorac iz bajke; i zapravo su za čuđenje sve one promene, iznenadne i neprimetne, dvorca, šume i nepreglednog mora, na pozornici dubine dvadeset i pet lakata. A isto toliko je čuđenje i kad se ugledaju sve one mašine koje se spuštaju s toliko veštine, a na nekima — i po tome se može suditi o njihovoj veličini — ima ništa manje ljudi no što je bilo u trojanskom konju (. . .)[2]

Pošto je prostor sveta obrazovan u operskoj metafori, problem je sad upisati ga u grad, prvorazredni element društva XVII veka. Grad je drugi krug operskog sveta, sredina gde geometrija i arhitektura obeležavaju znake ideologije pevanja u savršeni grad.

[1] *Copie*, B. Nationale, Musique Italienne 1851. 14. februar 1662, navedeno u H. Prunieres, *L'Opéra . . . Lulli*, str. 299 (nº1); na italijanskom u originalu, prim. prev.

[2] *Gazette*, 11. februar 1662, str. 147.

Ako je dekor podražavanja fizičke prirode, operska dvorana je lik društvene prirode u ogledalu. Kartezijanski zakoni dovode do opere u kojoj se sve dâ objasniti: nikad iluzija nije u operi ozbiljno shvaćena, jer je grad, *urbanost*, dokazivao da organizovanost fizičke prirode u njemu ima svoju protivvrednost. Nema tajne u svetu, nema tajne u klasičnom gradu: jednom reči, svaki dekor se da raščlaniti.

2 — *Obnova foruma*

Izgradnja zgrade opere u XVII veku može se shvatiti jedino u svetlosti razvitka urbanizacije i ideologije planiranja gradova tokom XVI i XVII veka. Može se reći da je u XVI veku operska dvorana, *pozorište* u doslovnom smislu reči, odstupanje od urbane utopije teoretičarâ izgradnje gradova. Središnji problem gradnje jednog pozorišta nije prvenstveno njegov praktični raspored, njegova praktična unutrašnja organizacija, čije će arhetipove dati Garnijeova Pariska opera, Brikvaldova Festšpilhaus ili čikaški Auditorijum Adlera Salivena. Pozorište je u XVII veku pre posledica ideološke obrade koja ga ucrtava u utopijske perspektive idealnog grada. Pozorište je kao arhitektonski mikrokosmos onoga što je idealni grad Vinćenca Skamocija predstavljao na gradskom planu (u *Idea dell 'architettura universale*, Venecija, 1615). Treba shvatiti da su gradsku arhitekturu razdoblja baroka opsedala dva krajnja dometa: izgradnja savršenog grada i određivanje jednog bitnog mesta u toj utopiji. Zgrada opere je istovremeno zaključak da je utopijski grad nemoguć i uznošenje pevane teatralnosti kao spasenja utopije. Postoji srodstvo između arhitektonskog shvatanja jednog Vitruvija *(De re architettura)* i jednog Albertija *(De re edificatoria*, 1485), i pozorišnog koncepta veze između grada, kao društvene i gradske celine, i jednog središnjeg mesta gde se ta političko-arhitektonska celina potvrđuje.

Vitruvije je istakao vrednost koncepcije kružnog grada, sa zrakastim rasporedom počev od foruma, organizujući društveni, politički, zanatski život oko te središnje tačke. Da bismo dali genetsko viđenje problema, dovoljno je da podsetimo na prekid između paladijevskog i albertijevskog shvatanja pozorišta.

Paradoks je da Paladio, koji pomaže Danijelu Barbaru u radu na *Komentaru uz Vitruvija* 1556, pokušava da smisli pozorišno mesto obnavljajući antičko pozorište: a Paladio, koga će arheološka istraživanja zapisana u njegovom delu *Quatri libri dell' architettura* (Venecija 1570) odvesti do antičke koncepcije pozorišta, pomaže Barbaru da ponovo izgradi vitruvijanska pozorišta na ruševinama u Veroni, Rimu, i Vićenci. To je Paladija navelo da baci planove olimpijskog teatra napravljene za Olimpijsku akademiju u Vićenci, pošto je izgradio pozorište u Baziliki za *Amor Constante* Pikolominija, kao i, ovog puta trodimenzionalnu, pozornicu za Trisinijevo delo *Sofonisba*. Godine 1579. Akademija mu dozvoljava da izgradi sopstveno pozorište, koje je Skamoci završio 1584—1585. Značaj ovog novog scenskog prostora, uređenog za predstave opere u povoju, u tome je što usvaja antički arhetip polukružnog prostora za gledaoce, i ravne i pravolinijske scene ukrašene stalnim dekorom. Ovo je pozorište originalno jer se, u svom pokušaju da koristi uporedo muzička istraživanja antičke drame s arhitektonskim i arheološkim pronalascima, pokazalo prevaziđeno čim je izgrađeno. Paladiju je nedostajalo urbanističko shvatanje Vitruvijevo, koje je, naprotiv, naglašeno kod Albertija i Skamocija, Paladio je mehanički zarobljavao prostor okvirima društva usredsređenog na mecenu, na njegovu zatvorenu sredinu: zanimljivo je videti da se plan rotonde (polukružni plan) Olimpijskog pozorišta ponavlja u svim glavnim vilama koje je Paladio izgradio, recimo Rotonda, na jednom od brežuljaka Vićence (1570). Paladijeva zamisao je da uključi pozorište pre u privatnu građevinu nego u javni i društveni

svet: za njega je pozorište jedno od dva mesta u paru, a ne bitno mesto urbanog života. Naprotiv, skoro vek pre njega (1485), L. B. Alberti je postavio načelo, na prvi pogled sasvim odvojeno od bilo kakvog muzičkog istraživanja, da je pozorište bitno mesto grada: on razvija dalje *zrakasti* plan Vitruvija i zaključuje da je scenski prostor najbolja moguća metafora društvenog života i bitno mesto za javne skupove. Zanimljivo je videti da on u VIII knjizi, VII glavi, *De re edificatoria* (1485, Firenca) daje analizu antičkog pozorišta »i drugih mesta za javno predstavljanje« koja ne vodi računa o istovremenim muzičkim istraživanjima Fičina i Policijana na dvoru Lorenca Medičija, ali nam pruža vladajuću ideologiju: on tu izjavljuje da su ljudi antike ustanovili javne predstave u gradu ne toliko zabave koliko koristi radi. U tome vidi sociološku strategiju u odsustvu rata, način da se omili mir i odmori od rata. Sledi dug spisak dokaza saglasja pozorište — društvo. U celini, ovaj lepi tekst, suviše dug da bismo ga ovde navodili, jednostavno ima za cilj da dokaže kako je pozorišno mesto (znači opersko za Albertija, koji nije mogao ni da zamisli pozorište koje se ne peva) *gradsko, političko, društveno*. Vitruvije je svojom idejom sistematskog uključivanja svih elemenata u grad začeo dve struje: jedna se poziva na grad kao na mesto omeđeno za predstavu, a druga na grad kao na kopiju pozorišta. I ova druga će prevagnuti. Paradoksalno je da se ona inspirisala muzičkim istraživanjima antičke drame, dok se prva razvijala za sebe, isključivo putevima arhitekture. Pada u oči da se Paladio, koji je jasno dokazao potrebu planiranja gradova, nije setio da u plan ucrta mesto pozorišta. Drugi je paradoks da Paladiju arheologija, na čijoj su se osnovi razvijali njegovi scenski radovi, nije dala onaj ključ koji je Alberti otkrio: Alberti je shvatio da je pozorište metafora foruma, nemogućeg u XVI veku. Posledica tog paradoksa je napuštanje svih paladijevskih projekata i usavršavanje zgrada italijanske

opere. Začudo, arheologija je dala Albertiju, vek pre Paladija, koncept koji Paladio, baš zbog arheologije, nije našao. Može se reći da od tada pozorište deluje u urbanističkim zamislima jednog Skamocija, pa i Fra Đokonda *(De architettura,* 1511), kao pronalazak onog mesta koje je nemoguće uskrsnuti — foruma. Od tada je primetno ideološko pomeranje, pozorište postaje mesto susreta ne u *realnom* središtu grada (dovoljno je pogledati planove *Utvrđenja i artefakata* Žaka Perea, 1594 — ili 30 gradova koje je izgradio Lepretr de Voban, dvojice velikih vitruvijevaca), već u idealnom središtu grada. Pošto se forum — pozorište ne pravi kao zaista političko mesto (što je forum bio), izgrađuju se gradovi sa središnjim trgom koji dobija samo geometrijsku ulogu (a ne političku), i bilo gde se u tako organizovan prostor smešta pozorišno mesto, koje preuzima tu napuštenu ulogu. Opersko pozorište postaje forum grada u *idealnom* središtu. Istovremeno gubi kružni izgled: zgrada je metafora funkcije. To se dešava u Italiji, Francuskoj, Engleskoj: Kristofer Ren, Inigo Džouns nastavljaju Vitruvijevo delo. Politička metafora je popunila mesto srušenog društvenog središta. Ni monarhistički dvor ni arhitektonski forum, već kralj u pozorištu: novo mesto se usavršavalo tokom jednog veka, koliko je vremena bilo potrebno apsolutnoj monarhiji da se nametne: pozorišta Tordinone (delo K. Fontane, 1675), Arđentina (delo Teodolija 1680. u Rimu), dela Mote u Italiji, koji je 1676. dao nacrt prvog italijanskog pozorišta; a u Francuskoj se opera daje u Malom burbonskom dvorcu (ili Burbonskom pozorištu), u dvorani Komedija (1682.), u Stajama, u mramornom dvoru Versaja, u Menažeriji, u Marliju, u Trijanonu (ova je dvorana uništena 1703).

Izdaci (...) za četiri pozorišta izgrađena u Versaju, i to: jedno u mramornom dvoru dvorca, za operu *Alkesta,* a ostala u parku: jedno ispred Pećine, za *Uobraženog bolesnika,* drugo u aleji blizu vodotornja, za operu *Svečanosti ljubavi i Baha,* i

još jedno na ulazu u Oranžeriju za komad *Ifigenija,* 10.577 livri i 18 sant.[1]

Drugim rečima, od 1600. do 1680. vidimo rasuta operska mesta: pošto je to idealno mesto društva, može da se pomera, da se menja. Koriste se parkovi, vrtovi. Prave se dekori za jedno veče (Beren, Vigarani). Ono što je važno to je da to mesto, forum pesme, predstavlja društvo. Teatro Olimpiko je vezivalo za jednu tačku političko mesto, Versaj otvara klasično političko mesto; moglo bi se tvrditi da je Paladijev promašaj ostvarenja scene jedan od znakova greške renesanse u pogledu prirode pevane grčke drame i njenog mesta, to jest da je mesto drame nezavisno od doba. Dilema koja će se javljati u pokušajima definisanja prirode pevanja: scenski prostori, prostori pevanja — isti onaj problem koji konačno zaključuje neuspeh renesanse u svim njenim istraživanjima opere tokom čitavog XVI veka. Od sad kraljevski grad i opera pripadaju istoj sredini:

Kako su prolazile decenije, čak i ako su Fontanini projekti za Siksta V ostvareni samo delimično, ono što je bila utopija postajalo je i u Italiji i u Evropi program dobre i uredne uprave. U XVII veku, a naročito u veku prosvećenog apsolutizma, za teoretičare i arhitekte avangarde, koje ćemo nazvati »antirenesansnim«, bilo je važno obnoviti ili ekonomiju ili strukturu grada. Tada su se uistinu nametnuli veliki strani uzori: vojno-sociološka istraživanja Vobana, stvaranje kraljevskog grada u Versaju, ponovna izgradnja Londona posle požara, reorganizacija, često korenita, gradova u unutrašnjosti Francuske po uzoru na sistem Kraljevskog trga — kao i samom Parizu.«[2]

Ako je gradska sredina omogućila uspon gradske opere, ostaje da se razjasni dramska struktura koja

[1] Navedeno u M. Benoit, *Musiques de Cour,* str. 45.

[2] E. Battisti, *L'Antirinascimento,* Milano, Fetrinelli, 1962, str. 327.

je u njoj nastala. Zanimljivo je da je dramaturško rešenje skoro za čitav vek prethodilo završetku Versajskog dvorca i smeštanju političkog središta: monarhistička ideologija je prvo zasejala odnos »pozorišno — izraz«, u središte istinitog jezika. Politički izraz je vrlo brzo prisvojio nastajuću estetiku, preobražavajući srednjovekovni žanr »trijumfalnih nastupa«. Prva francuska opera je politička predstava.

Dijagram 1. — *Korespondencija sveta, države i opere*

	svet	*država*	*opera*
priroda	mehanička	organska	tehnicistička
znanje	ozakonjeno	kodifikovano	teorizovano
nosilac	Bog	Kralj	Mašinista
izlaganje	bez tajni	autoritarno	arija
prostor	matematički	planiran	arhitektonski

3 — *Slavlje države*

Komični balet kraljice davao se 15. oktobra 1581. prigodom svadbe vojvode od Žoajeza i svastike Anrija III. Ovo slavlje, koje je izgleda bilo po italijanskoj modi prinčevih ulazaka i maskarada *(baletto)*, javlja se, u svakom slučaju, kao novina. U stvari, ono je posledica stvaranja Akademije poezije i muzike 1567, na inicijativu Žan-Antoana de Baifa i Tiboa de Kurvila. Ovde je važno uvideti da ova svečanost, koja je zaista prva izvedena u Francuskoj, daje ključ humanističke ideologije onako ispravljene kako ju je videla dinastija Valoa, a potom i burbonska monarhija. Činjenica da je pariski Parlament odbio da ozvaniči Akademiju pod izgovorom zaštite omladine otkrila je nastajući sukob između kraljevske namere da se podrži novi dramski oblik i još svežih ostataka privatizacije pozorišnih družina (korporatizma misterijâ). Mada su posle smrti Šarla IX ideje Akademije oslabile, ustupajući pred italijanskim istraživanjima, kra-

ljevo izdavanje pismenog ozvaničenja maja 1571. svedoči o novom interesovanju za dramsku umetnost. Analiza tog baleta *(balletto:* igra s figurama i pevanjem) dokazuje da je opera već mesto ukotvljenja monarhističke ideologije.[1] Mogla bi se predložiti ovakva podela predstave na prizore: prvo se, za vreme uvertire (čija je partitura izgubljena), pojavljuje kralj Anri III na kolima koja su istovremeno i deo dekora i »loža na avansceni«. Kralj je istovremeno i povlašćeni gledalac drame i njen glavni junak: »Hajdete, o nimfe, ka slavi Valoa, čija se kraljevska veličanstvenost s veličanstvenošću bogova izjednačuje!« U tom času zlatni svod, metafora sklada sveta, počinje svoju partiju. Licem u lice: drama, kralj i nebeski odjek. Izjednačavaju se vrednosti: borba između dobra i zla (drama), monarha i sveta. Zaista, pojavljuje se i Kirka, koja okamenjuje muzičare: jedan dvorjanin prelazi preko scene i sklanja se kod kralja — turnir. Zatim je i svadbena povorka skamenjena. U tom prvom delu su metafore sveta, države (dvor i kralj), istorije (svadba) i kraljeve uloge (boriti se protiv zla, koje skamenjuje, tj. sprečava delovanje države). Drugi deo je drugačije usmeren: pojavljuje se morsko dno, a Zlatni svod ga pozdravlja: Glauk se žali na nedela Kirke. Tetida razgovora s njim i preti da će se obratiti »velikom kralju Francuza«, ona kruniše Luiz, vladarku okeana. Ova se pojavljuje kao najada. I scena krunisanja je skamenjena. Ovde je u elementu mora, simbolu plodnosti i materinstva, ključ svega: bez kralja društvo ne može dalje postojati, čak i ako kraljica ima moć da produži dinastiju. Treći deo spaja elemenat vazduha sa zemaljskim elementom: Merkur na poziv Tetide dolazi uz odjeke Svoda. I on je skamenjen. Pan jadikuje što je Kirka skamenila život. Minerva silazi na zemlju i, uz pratnju Svoda,

[1] B. *de Beaujoyeulx, Le Ballet comique de la reyne,* takođe radio-emisije od 8. II 1972. do 14. III 1972, »France — — Culture«, ch. Ravier, ORTF.

doziva Jupitera. Ovde su okupljeni privreda (Merkur), poljoprivreda (Pan) i politička mudrost (Minerva). Za metaforom seksualnog života, na sceni slede glavne društvene delatnosti od kojih živi kraljevstvo. Obraćanje Jupiteru odgovara Tetidinom obraćanju kralju. Četvrti deo: Jupiter se pojavljuje, Kirka se ruga Panu i izjavljuje kralju bogova: »A ako neko treba uskoro da me pobedi, biće to taj kralj Francuza, i treba da uzmakneš pred njim, kao što to čini nebo, koje je tvoje.« Jupiter se onda obraća kralju i udara Kirku. To je baletsko finale u kome život pobeđuje. Smisao četvrtog dela je jasan: kraljevska moć počiva na božanskom pravu, i samo zahvaljujući toj moći on drži u ruci život i opstanak društva; Minerva otima čarobni štapić od Kirke i daje ga kralju. Drugim rečima, kralj ne samo da može sve u dobru, već je i gospodar zla. Značajna lekcija autokratije. U neku ruku, čitavo društvo je pozvato, i metaforički i stvarno, da slavi božansku monarhiju. U stvari glumci-pevači su dvorjani: Kirka je gospođica de Senmen, Glauk gospodin de Bolije, Tetida gospođica de Bolije, Pan gospodin de Žitinji, kraljica, vojvotkinje od Giza i od Nevera su najade. Osim toga, ova predstava u dvorani karijatida Malog burbonskog dvorca održava se u okviru petnaestodnevnog danonoćnog slavlja u Parizu, koji je za tu priliku pretvoren u ogroman dekor. Najzad, ceremonijalom su do pojedinosti predviđena odela gledalaca za sve te svečanosti, turnire, trke, balete, maskarade tokom petnaest dana u čijem je okviru i ovaj *Komični balet,* koji daje ključ operske ideologije u Francuskoj. Tek s Lujem XIV ova će ideološka forma biti napuštena da bi opera dobila osveštani institucionalni vid. Međutim, *Balet* znači potpun prekid s onim što se radilo ranije (pojave, raskošne velike povorke) i s onim što se radi u Italiji (firentinski intermeco). Najavljuje, dakle, jednu potpuno francusku koncepciju. Evo šta peva Zlatni svod, metafora sveta, obraćajući se kralju — jer rekli smo to već, sve je

okrenuto kralju i njegovoj loži-kolima:

O presrećna li neba, koje će svetlošću novom
Ljubomorno zaseniti sve baklje druge,
Presrećna, opet, pod vladarima zemlja,
Srećan i presrećan francuski brod,
Osvetljen plamom presrećnih zakona.[1]

Dijagram daje strukturalnu šemu *Baleta* i funkcionisanje ideologije.

Kad se prirodni svet, društvo i politički svet obuhvate istom estetikom, postavlja se pitanje jezika koji se koristi. Razvija se, dakle, jedna ideologija operske arije, koja utoliko više iznenađuje što je pravo iskušenje za tu istu estetiku. Sedamnaesti vek traži od *arije* da odgovori na bitno pitanje: šta je priroda? Obeležavanje prostora nije dovoljno, traži se njegova genealogija!

II IDEOLOGIJA OPERSKE ARIJE

Ideologija pevanja, glasa i porekla opere od 1600. do 1650. zanimljiva je u onoj meri u kojoj je to pokušaj da se uspostavi veza s antičkim dobom, koje se javlja kao mit savršenog porekla, a da se istovremeno ne da i kodifikacija bitnog elementa — arije. Ovo je zaista svojstveno tom genealoškom pokušaju. Tekstovi na koje se pozivamo su italijanski, jer je baš u Italiji problem postavljen i produbljen. Videćemo da će Francuska u XVIII veku preuzeti analizu rečitativa. Tako se izgrađuje ideološki sistem bez premca u drugim umetnostima baš zato što se od same svoje pojave nadovezuje na izmišljeno poreklo — grčku i rimsku dramu. Prva tačka ove genealogije se odnosi na samu pojavu pevanja u XVII veku. Ključ nam daje dragoceni tekst Đovanija Batiste Donija u prvoj glavi njegovog dela *Trattato della musica scenica,* gde kaže:

---

1 *Op. cit.*

Dijagram 2. — *Funkcionisanje ideologije u Komičnom baletu Kraljice*

Dramski redosled	*Označeno*	*Publika*	*Glumci*	*Referenca*
1. kraljevska kola zlatni svod Kirka begunac turnir i svadbena povorka	smeštanje hvala okamenjeno nebo strah svadba	kralj kralj kralj+dvor *idem.* *idem.*	kralj pevači gđica Sen Mem kralj+dvorani kraljevski mladenci	kralj zvezdani svet zlo očinska moć plodnost dinastije po ženskoj liniji
2. jadikovka Glauka i arija Tetide *idem.*	okamenjivanje mora krunisanje	*idem.* *idem.* — kraljica	kralj g. i gđica Bolije kraljica Lujza	svet mora plodnost francuskog kraljevskog para je ugrožena
3. pojava Merkura, poziv Tetide arija Pana Minerva poziva Jupitera	okamenjivanje vazduha traženje zaštite *idem.*	*idem.* *idem.* *idem.*	dvoranin gđica Bolije dvoranin dvorani	svet vazduha zemaljski svet politička mudrost
4. Jupiter govori kralju, Kirka umire, Minerva daje kralju čarobni štap završni balet	razrešenje kraj praznik života	*idem.* *idem.* *idem.*	kralj+dvor *idem.* *idem.*	božanska moć moć nad racionalnim i iracionalnim ujedinjeno društvo

Ukratko hteo bih da kažem da posle tragedije ili ozbiljnog dela treba prikazati farsu jednostavnog zapleta, ali dovoljno duhovitu i novu s obiljem duhovitosti i šala izrečenih u živoj i izražajnoj igri i s maskama koje podražavaju preterano izražene likove — kao što su bile maske u starih Grka i onakve kakve je koristio Bernini u Rimu u improvizovanim predstavama sa studentima Akademije crtanja. Ove su komedije najbliže komedijama Grkâ, koje nazivamo »antičkim«. Takve su, na primer, one Mikelanđela Buonarotija, koje, ugledajući se na antiku i sa svom toskanskom prefinjenošću, tanano i vrlo duhovito izražavaju iskvarene običaje njegovih savremenika.[1]

Iz ovog kratkog odlomka vidimo da je operska škola potpuno usvojila humanistička istraživanja, ali da se drži još samo njihove predstave kao opravdanja: u ovom poglavlju, čiji je cilj da objasni vezu antičke pantomime i oblika *intermezzi*, prvog pokušaja opere, teoretičar se zadovoljava neodređenim opaskama čisto ritmičke prirode *(espressivo ogiane, in affectato fisionomia)*, smesta ih podržavajući navođenjem Berninija, Barberinijevog scenografa. Teoretičar je u nemogućnosti da navede neku drugu vezu osim prilagođenosti modernom. Tako autor u modernom uspostavlja srodstvo od intermeca (sistem igranja i pevanja) do pastorale i tragičnog žanra. Jasno razlikuje u tragikomediji, koja je drugo ime opere, dva tipa opere: *Rappresentazioni spirituali* i *Pastorali*. Činjenica da delo *San Alessio* (davano 1663. u Rimu) uvršćuje u prvu grupu pokazuje da teško razlikuje pevanu tragediju od tragikomedije. Razlog je pogrešno postavljeno merilo: autor se vezuje za religiozni sadržaj Rospiljozijevog (Rospiglosi) dela umesto da pravi razliku između muzičkih formi. A paradoks je u tome što to razlikovanje iznosi u VI poglavlju, čiji

[1] G. B. Doni *Trattato della musica scenica*, gl. I, citat u A. Solerti, *Le origini del melodramma*.

je cilj da dokaže kako je lirska tragedija samo pevanje. Ovaj se zamršeni splet ideološki rasvetljava pozivanjem na sledeći tekst:

Kad je u pitanju pastorala (koja zamenjuje grčku satiričnu dramu i koja je lep i tanan pronalazak, uprkos svim niskim pokušajima nekih da ga ocrne pozivajući se na to da za njega antika nije znala), rekao bih da bi ovaj rod, ako bi se više oslanjao na poetski i apstraktni rod nego komedija i ako bi scenska umetnost koristila ljubavne teme i kitnjast i sladunjav stil (vidi *Aminta* i *Pastir Fido*), mogao bi sebi dopustiti korišćenje muzike od početka do kraja: prikazujući prvenstveno božanstva, nimfe i pastire antičkog doba, kojima je muzika bila prirodna, a same reči već poezija. Dakle, reklo bi se da su najstariji grčki pisci bili pesnici davno pre nego što je naša umetnost i bila ustanovljena, a da su pre njih patrijarsi i proroci hebrejski bili po prirodi pesnici, kao što to pokazuje uzvišena Mojsijeva pesma. Osim toga, pošto je pastorala nešto novo, a ovaj kratki stil, nepoznat antici, odlično joj odgovara, to se ona može podeliti u tri čina od po šest stotina stihova i više. I odgovara modernom običaju da se ujednače svi delovi: ali ovo ne znači da odobravam nesrazmerne dužine dela *Pastir Fido*.[1]«

Iz ovoga proizlazi da je osnovno merilo veza tekst — pevanje: s jedne strane Doni nije u stanju da razazna grčku tragediju od satirične drame, a s druge pripisuje grčkim pesnicima nekakvo božansko nadahnuće, koje bi prirodno povezivalo zvuk i reč. Zaprepašćujuće je da crkveni dostojanstvenik navodi, kao jedini valjan dokaz razlike, nekakvo prirodno paganstvo. Napomenimo da on pribegavanje tom dokazu odmah pokriva sasvim ideološkom pretpostavkom o »operskoj umetnosti« u Jevreja i to u doba Mojsija.

[1] G. B. Doni, *op. cit.*, VI glava, navedeno u *op. cit.*, str. 203.

Nalazimo se pred sistemom koji nameće genealogija, sistemom utoliko zanimljivijim što Donijev tekst izražava opšte mišljenje sredinom sedamnaestog veka. Pozivanje na pagansku prirodu ovde nam zvuči čudno, ali to je samo način da se skrije osnovni problem — to jest kodifikacija operskog žanra. Pokušajima davanja genealogije izbegava se postavljanje sinhronske tipologije žanra. U času kad se utvrđuju žanrovi komično — tragikomično, operski žanr traži sebe na drugoj strani. Time odbija kodeks, pretpostavljajući mu mit o poreklu u svom stavu potpune iracionalnosti, prikrivene ideološkim vidom naučnog izlaganja »rasprave«. Problem je, dakle, prebačen na ariju. Arija je veliki pronalazak opere. Brzo se opera otarasila dosadnog deklamatorskog stila, u kome se teško razlikuje izgovoreno od pevanog, da bi usavršila ono što je obeležje operskog stila — ariju. Može se odrediti datum prelaska sa stila rečitativa, neprekidnog deklamovanja u monteverdijevskom smislu. S *Egistom* 1643. Kavali najavljuje arije melodičnog, strofičkog oblika, koji postiže izvanredan uspeh u kantati; obično je ta melodijska fraza u tri dela. Da navedemo »pianti fiorili« *Orminda*. Rečju, sredinom XVII veka ostvaruje se razlika između stila rečitativa, koji će postati veština popunjavanja praznina između arija, i melodijskog stila. Kasnije ćemo sagledati posledice te diferencijacije. Ovde je važno da se uvidi da se teoretičari, nesposobni da daju definiciju opere kao žanra, svojski trude da daju definiciju arije. Reč je o prenošenju dramskog polazišta u muzički oblik. Tada se javlja ideologija arije, čija je osnova reč i zvuk, ono nerešeno *quid* čije je postojanje tu. Problem faktičnog postojanja dramske predstave zamenjuje se, zaklanja, problemom veze pevanja i smisla, pri čemu se zaboravlja da, u stvari, tu vezu ništa ne zahteva. Ukratko, pošto je jednostavno rešeno da je ta veza bila suštinski prirodna u Grka, kojima se verno podražava u XVII veku, pitanje se jednostavno poništava. Ostaje definicija pe-

vanja. Ovde nam jedan tekst daje nekakvo naivno objašnjenje:

Antička muzika u pozorištu nikad nije bila jednostavna i jednolična, što su njeni obnovioci i sami uvideli. Čak naprotiv, prema učenju Plutarha, bila je izveštačenija i raznovrsnija od bilo koje druge vrste. Međutim, Aristoseno veli da je neki Telezija Tebano, njegov savremenik, pričao da je u mladosti bio vaspitavan u duhu te jednostavne i plemenite muzike, muzike Pindara. Pratina i drugi pisci tog doba dopustili su sebi da u starosti koriste vrstu pesme u osam stihova, koja je pravo blaženstvo: dakle, što se više dramska radnja peva u stilu rečitativa, to više osvaja; osim toga, nosi u sebi i druga savršenstva, praćena je instrumentima i scenskom igrom pevača. Ovome bih dodao da ukoliko želimo zaista pevanu radnju — što bi po nekima bio pravi rečitativ, koji kompozitori izdvojeno koriste u naraciji ili zapletu bez strasti — to se mora izvesti u istom saglasju i s malo varijacija u ariji. Stil podražavanja morao bi da prati naglaske govornog jezika: tvrdim da sporost izaziva dosadu. Međutim, ta pevana radnja je zaista dopadljiva, jer su muzičari shvatili da preterana jednostavnost nije pravi izraz, budući suviše daleko od stila podražavanja: mada se svaka melodija za jedan glas naziva »rečitativ«, ipak se bitno razlikuje od formalnog pevanja kakav je madrigal. Takva su dva ljubavna pisma koja je objavio Monteverdi uz *Arijadninu tužbalicu* i priču o Orfejevoj smrti u *Euridiki*. I da su sve dramske radnje pisane u ovom stilu, one bi sigurno imale manje uspeha, jer to je neko pevanje na sredokraći između rečitativa i kitnjastog pevanja. Međutim režija s muzikom, koju su doneli Filomeno, Timoteo i drugi koji su hteli da podražavaju osnivače, doživela je neuspeh: publika nije na to bila navikla. (...) Razum zahteva da pozorišna muzika ugađa uhu slušalaca više od bilo koje druge, mora znači da bude raznovrsna i bogata, a iz iskustva je poznato da ta muzika pruža veće uživanje od one jednostavne i siromašne kako po melodiji, tako i po ritmu. Nema drugog načina da se odstrani dosada publike osim raznolikosti u intervalima, učestalosti ukrasa i promena tonaliteta, ako je potrebno. Vidi se da su najbolji kompozitori genijalno stvorili melodije, kako raznovrsne, tako i najpogodnije za pevanje. (...) Moglo bi mi se primetiti da slušanje govora ili pesme (važno je da govornik bude prijatan i vešt) nije dosadno (...) čak i kad je malo varijacija u naglašavanju. Tako je i s himnom, čak i dugom, koja se peva na jednostavan način crkve, ili s nekoliko stanci kakvog epa. (...) Vrlo je važno da iskaz prate gestovi i pokreti, a pesmu varijacije, ali s merom i ukusom, tako ni jedno ni drugo neće zamoriti publiku, jer je na to navikla.[1]

Ova je analiza zanimljiva utoliko što Doni odbacuje kodifikovanu definiciju arije (nasuprot suvom rečitativu, kanconeti ili refrenu), zamenjujući je definicijom na osnovu ukrasa. On ne analizira suprotnost rečitativ — arija na osnovu merila govorni modul/melodija, koje bi vrlo oštro postavilo problem prirodnosti odbačene pozivanjem na antiku, već prema merilu ukrasa (triler, grupeto, portamento). Drugim rečima, unapred se pretpostavlja da je veza između smisla i zvuka očigledna, da je operski jezik samo jedan tananiji vid poetskog jezika, koji je i sam istančan svakodnevni jezik *(ordinario loquella)*. Ovde se Doni opet poziva na genealogiju, na prirodno srodstvo različitih razina reči. Od tog časa pitanje se prenosi na određivanje pragova: ukrašavanje je prag koji odvaja deklamovanje od arije. Međutim, ovde on uvodi taj dotad genealoški prag kao logičko i kritičko merilo. Od prostog uzora reči, ukras postaje mera prirodnosti u ariji. Ima tu potajnog pomeranja ka de-

[1] G. B. Doni, *op. cit.*, glava X, navedeno u *op. cit.*, str. 215—219.

finiciji bliskoj zlatnoj sredini. Dakle, pod vidom genealogije nazire se, u krajnjoj analizi, pitanje razumljivosti muzike. Ne teksta. I to Doni prikriva pojmom *fastidio*. Ideologija arije nosi, dakle, svojstveno joj odbijanje interesovanja za smisao teksta. Jer bavljenje tim problemom završilo bi se dovođenjem u pitanje čitavog dramskog poduhvata. »Ne stvarajmo kodeks žanra« nastavlja se u »ne stvarajmo kodifikaciju arije«. A ovo opet stvara obavezu definisanja tog merila razumljivosti: *ukrasa*. Tekst-reči ustupa mesto tekstu-ukrasu. Od tada će prijatnost, drugi naziv za ukrašavanje, biti u središtu sledećeg pitanja: šta je cilj tog melodijskog teksta? Odgovor teoretičarâ na ovo pitanje je uvek isti: nema nikakvog cilja, on ne traži ništa da izrazi. To je prosto scensko prikazivanje tehnike. Iznenađuje činjenica da je izbačena izražajnost, to jest usaglašavanje osećanja i muzike. Tako se problemom prijatnosti prekrivaju i skrivaju dva odnosa: odnos reč — nota i odnos para reč — nota i osećanja. To se lako da shvatiti kad se zna za tvrdnju da je opera prirodna. Opera se u svoj toj njenoj izveštačenosti smatra očigledno prirodnom. Ne postoji, dakle, pravo na kodifikaciju tehnike u odnosu na osećanja. Izražajnost ne postoji. Prijatnost, dakle, ustanovljava histeričnu samodovoljnost tehnike. Primer koji navodimo je analiza Đulija Kačinija povodom teksta *cor mio deh non languire*.

Kako bilo da bilo, kao što smo već rekli, na osnovu odlomka *cor mio deh non lanquire* može se steći pojam o većoj ili manjoj ljupkosti jedne melodije; na prvoj polovini note može se postepeno pojačavati glas pevajući *cor mio*, glas se može uspinjati s više sigurnosti kad se četvrtine spuštaju, pored toga uzvik treba da je naglašeniji na tonu koji se postepeno spušta. Ali reč *deh* treba da zvuči s više emotivnog naboja. Uz čvrsto izdržavanje tona. (. . .) Želeo sam da vam pokažem, posle posmatranja, ne samo šta je uzvik i kakav je njegov proces već i to da se sastoji od dva elementa, od kojih je jedan emotivniji od drugog, kao da podražavaju reči. (. . .) Ali sve te stvari, kojima je cilj više ljupkosti u lepom pevanju (. . .) mogu jedna drugoj da protivreče.[1]

Primetićete da se osećanje koje treba izraziti, uopšte ne analizira s psihološkog gledišta. Kačini se poziva samo na reči — koje su inače izraz psihološkog, razbijajući ih u tri pevana segmenta (cor mio / deh / languire — srce moje ne žalosti se) trudeći se da pokaže koji su odgovarajući ukrasi: krešendo za *cor mio*, verovatno uz ono što se danas naziva prenošenje glasa ili portamento, *deh* će ići uz fermatu — produženo trajanje, najzad *languire*, u kome je značenje stiha, može biti predmet složenijeg ukrašavanja. Drugim rečima, Kačini ne postavlja pitanje pevanja onog »non«, koje semantički daje dramsku snagu stihu. Reč koja bi se vezivala za osećanje, Dekart bi rekao za »strast«, gurnuta je u stranu. I tako se hvata za rasparčane označavajuće elemente, jer je smisao odgurnut u stranu: *cor mio deh languire* su stereotipi. Jednom reči teoretičari govore o ukrasu kao o jeziku koji počiva na jeziku stereotipa. Svoju punu vrednost ovo će shvatanje dobiti u XVIII veku, videćemo to već, kad se bude postavilo filozofsko pitanje jezika. Ako hoćete, nema nikakve razlike između uklanjanja izražajnosti putem stereotipa i najopštije ideologije jezika. Muzičari se ponašaju kao da ukrašavanje nije jezički već čisto muzički fenomen. Ovde problem prirodnosti uživanja povezuje humanističku opsednutost muzikom s matematičkim rađovima Dekarta o muzici.[2] U ovima preovlađuje shvatanje da je muzika ritam, koji se vezuje za geometriju, a uobičajeno je od XV veka da su srazmere u bilo kojoj umetničkoj oblasti geometrijske i da je u suštini, prema tome, arhetip muzički. Lomaco govori

---

[1] G. Caccini, Le Nuove Musichi, navedeno u A. Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, Fratelli Bocca, 1903.

[2] Descartes, *Compendium musicale*, navedeno izdanje, tom 10.

o ljudskim srazmerama u slikarstvu u svom slavnom i zaboravljenom delu *Trattato del'Arte della pittura*. U svojoj knjizi *Idea del Tempo della Pittura*, 1590, on izjavljuje bez okolišenja da su Da Vinči, Mikelanđelo i Ferari »preko muzike došli do saznanja o skladnim srazmerama«. Najneobičnije svedočanstvo je *De harmonia musicorum instrumentorum* (1518) Frankina Garufija, koji muziku u potpunosti izražava matematičkim odnosima. U tome je sledio zamisao Albertija, koji je analizirao odnos 4 : 9 kao proizvod 2 x 1 : 1/2, ili kao dvostruku srazmeru 4 : 8 više *jedan ton* (8 : 9). Alberti izričito koristi reč *tono:*

> Da s te tačke najduže trajanje bude veće od polovine kraće za ton polovine . . . Tako je najduža ovde prevaziđena najkraćom manje jedan ton.[1]

Međutim čitavom ovom školom vlada stara ideja mikrokosmos/makrokosmos, koja će biti probni kamen umetničke ideologije sve do Dekarta. S Dekartom se zaista gledište menja: priroda je stvar opipljivog fizičkog sveta i najbolji način analize pojava je matematika. Muzika je onda potisnuta na svoje mesto, zamenjuje je matematika. Od tada kod Dekarta zvuk, bilo da je pesma ili šum, postoji samo u lestvici matematičkih odnosa. Pred nama je potpuna ravnodušnost prema vokalnom fenomenu, koji se više uopšte ne posmatra kao pojava sa svojstvenim epistemološkim mišljenjem. Problem ukrašavanja je vrlo jasan dokaz tog izbegavanja jezika u naučnim istraživanjima. Od tada, izgleda, beskrajno objašnjavanje »zlatne sredine« ukrašavanja ne ide bez teorije o samim pevačima. Ukoliko čitava analiza ide od arije do lepote kao u zatvorenom tehničkom sistemu iz koga su isključeni i maštovitost i osećanja, jedina strukturna veza na osnovu koje teoretičari mogu da dokazuju da je reč o pevanju a ne o šumovima jeste glas. Ali ti glasovi se ne posmatraju kao pojedinačne pojave, već kao metafora tehnike. Odbijanje da se izra-

[1] L. B. Alberti, *De Re . . . . fol yiii*, izd. 1485.

žajnost kodifikuje širi se kao masna mrlja i dovodi do odbijanja da se kodifikuju glasovi, što bi bio jedini način da se izraze njihove osobenosti, jer se one obrazuju udaljavanjem od tehnike ili stapanjem s njom (u naše vreme se može reći da je Marija Kalas koloraturni dramski sopran, jer postoji kodifikacija). Evo jednog teksta koji nam osvetljava teorijsko stanje oko 1600.

U *Disperazione di Fileno* Vitorija Arkilei pevala je na svoj izuzetan način, koji nam je već poznat i koji je naterivao suze na oči baš u trenutku kad nas je Fileno navodio na smeh. Mislim da prikazivanje ove opere zahteva da sve bude savršeno, da pevači imaju lepe glasove, lepog tembra i mogućnost da dosegnu visine, da pevanje bude strasno, i piano i forte, bez izvijanja, i posebno da se reči čuju, a da ih gestovi i kretnje prate, treba hodati, jer je to delotvoran način da se srce dirne.[1]

Ovo je tekst predgovora jednoj od najslavnijih opera s početka XVII veka, *Rappresentazione di Anima et di Corpo* Emilija del Kavalijera. Čitajući ga vidimo da Gvidoti pripisuje Vitoriji Arkilei glas lepog tembra i vešto rukovanje njim, kao i mogućnost da »lepo izrazi reči«. Videli smo da je ta vrsta izražajnosti počivala na rasparčanosti smisla. Treba, znači, ovako prevesti taj tekst: ova pevačica je sposobna da ostvari lik prema stereotipu komično/tragično. Gvidotijeva analiza se zasniva na činjenici da Vitorija Arkilei može da igra i komične i tragične likove. A što se tiče pojedinosti tumačenja, videli smo na šta se svode. Gvidoti se stalno poziva na »l'affetto« gledaoca. Neodređen pojam, čija se definicija ne daje. »L'affetto« je prosto dokaz da gledalac postoji. Ako bi se upuštalo u njegovu analizu, trebalo bi preći na psi-

[1] Guidotti, *Prefazione alla rappresentazione di Anima e di Corpo*, citat u A. Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, F-lli Bocca, 1903.

hološku analizu poetskog teksta. A to je nemoguće. Stoga je zanimljivo videti kako je poetski tekst pretočen u reči: odbija se kodifikacija tumačenja, kako u odnosu na poetski tekst, tako i, odnosu na muzički tekst. Analiza jednog glasa se svodi na opšta mesta, koja ne dopuštaju bilo kakvu mogućnost razlikovanja glasova. Ovde bismo izneli pretpostavku da sredinom XVII veka podela glasovnih registara na visoke i duboke glasove ne postoji. O tome svedoči vrlo lep tekst Pjetra Valea iz 1640:

Pevanje zahteva bilo blagost u glasu bilo divnu umetnost: i jedno i drugo treba koristiti s ukusom, inače se ništa drugo o tome ne bi moglo reći. Vaše gospodstvo, navešću s ponosom doba Lodovika, falseta, koga sam upoznao u svojoj mladosti. Lepo otpevana nota, kao što je on uvek pevao, to mi je najmilije: to je bolje od svih izvijanja ovih modernih. Kažem da je Lodoviko pevao sa sigurnim ukusom, onim prijatnim falsetom, bez svih tih tananosti veštine, ne služeći se ni u jednom delu ukrašavanjima ili izvijanjima; ali je imao dobro postavljen glas i vrlo prijatan način da završi svoje duge tonove, koji su oduševljavali samom blagošću njegovog tembra.[1]

Ovaj tekst govori o falsetu Lodovika (da podsetimo da je verovatno reč o prirodnom falsetisti iz španske škole, a ne o onom što mi danas nazivamo »glas iz falseta«, to jest pevanje iz gornjeg registra glasa). Jedini je sud da on peva »con giudizio«, sa sigurnim ukusom. Osim toga postoje samo varijacije na temu: »equisitezza, dolcissimo, voce grazia, piacevano«, koje ništa ne doprinose objašnjenju umetnosti pevanja i njegovog glasa falsetiste. Da pređemo na analizu jednog tenora.

Ma kako bilo, u istom času, ili malo kasnije, blistao je takođe tenor Đuzepino, koji je, mada poznajući sopstveni dar i sposobnosti i način da ih koristi, ipak sve radio naopako. Đuzepinov glas nije bio od prirode dobar, ali je proizvodio izvanredan utisak, mada nije poznavao vokalnu tehniku; pevao je s mnogo ukusa, prepuštao se pevanju, znajući veštinu izvijanja u prste, kao da mu je druga priroda. Nije bilo u njega dugotrajne note bez trilera; čitav njegov način bio je u ukrasima. Ali kad ih je u pevanje unosio, činio je to prostački, jer je često varijacije izvodio bez reda i veze, te se nikad nije znalo da li njegovo pevanje izražava radost ili tugu, jer je sve pevao s istim naglašavanjem, ili tačnije u svakoj prilici je pevao s istim poletom, zbog brzine s kojom je dodavao note, rekao bih i ne znajući kakve.[1]

[1] J. P. Della Valle, *Della Musica dell'età nostra*, navedeno u A. Solerti, *op. cit.*, str. 161.

Vidimo da Gvidoti suprotstavlja dobro postavljenom glasu Lodovika verovatno neprijatan tembr i prirodno treperenje (vibrato) Đuzepinovog glasa. Ta dva suprotna glasa obuhvata isti sud, ono čuveno »con giudizio«. Drugim rečima, između ženske visine Lodovika i visokog muškog glasa Đuzepina ne pravi se nikakva razlika u rodu, svojstvena tim suprotnim glasovima, koja bi zahtevala dve posebne analize, a nema ni razlike u muzičkoj prirodi, jedina je razlika u tehnici i ukrasima. Da pogledamo još jedan odlomak gde se teoretičar oduševljeno zaleće u nedefinisanje:

Sećam se mladog Luke, falseta, velikog pevača koloratura i varijacija, koji je pevao vrlo visoko, pa Oracijeta, odličnog falsetiste i tenora, Otaviučija i Verovija, slavnih tenora, sva su trojica pevala u mom delu *Carro*. Kako bilo da bilo, svi su oni majstorski izvodili trilere, kolorature, uz dobro postavljen glas, ali nisu savladali onu drugu veštinu, pevanje piano i forte, nisu znali da jednu notu postepeno pojačavaju i da je vešto utišavaju, nisu znali za izražajnost ni kako da s ukusom istaknu

[1] Della Ville, *op. cit*, navedeno u A. Soleri, *op. cit.*, str. 161—2.

sadržinu i reči, nisu znali da glasu daju veseo ili tužan prizvuk, da ga ispune plamenom strasti ili oboje samilošću, a sve ono što uznosi do vrhunca današnje pevače. U ono doba se nije ni mislilo o tim pojedinostima ni u Rimu (bar pretpostavljam) ni u krilu dobre firentinske škole, koja je do toga došla na podsticaj Emilija de Kavalijerija, koji je prvi ostvario uspeo pokušaj tog stila u *Rappresentazioncella* u Oratoriju Nove crkve, kome sam u mladosti prisustvovao. Od tada je taj lep način uveden kod nas, ali s još više tananosti no ranije. Sad se mogu čuti Nikolini, Bijanki, Đovanini, Lorenconi, Mariji i toliko drugi ravni onima iz prošlih vremena, čak ih i prevazilaze po ukusu, kako pevaju solo ili zajedno. U naše vreme taj vid, siguran ukus, koji je vrhunac umetnosti, doveden je do savršenstva.[1]

Evo, dakle, s brda s dola, falsetistâ i tenorâ, a nigde se ne kaže da li su oni prvi deca ili odrasli. Analiza se nekako panično zamenjuje semantizacijom: *»che andava alto alle stelle«* uzdizao se visoko do zvezda), prostom metaforom koja podvlači izuzetno visok registar falseta, a na istoj razini nailazimo i na tehnička obeležja *(piano/forte, crescendo, sforzando)* i na poetska obeležja *(espressione degli affetti, secondar le parole e i sensi)*. Čitav taj amalgam dostiže vrhunac sa ova tri izraza *la buona maniera, più giudizia, adoperare il giudizio nell'arte*. Drugim rečima, Dela Vale, u svom nastojanju da predstavi najveštije pevače svog vremena, zadovoljava se ponavljanjem istih tehničkih kategorija za svakog od njih, ne načinjući uopšte suštinsku analizu. Žrtvuje registar, obim glasa, instrumentalizaciji: glas je instrument u službi tehnike. A to teorijsko pomeranje prikriva neodređenim pojmom *giudizio*. A potom analizira soprane, muške i ženske:

[1] P. Della Valle, *Della musica dell'età nostra*, navedeno u A. Solerti, *op. cit.*, str. 162/3.

Ostavimo sad druge glasove da bismo prešli na soprane, alem-kamen pevane muzike. Neka Vaše gospodstvo izvoli uporediti falsetiste onog doba s prirodnim sopranima kastrata, kojih je danas mnoštvo. Ko je ikad pevao kao Gvidobaldo, vitez Loreto, Gregorio, Anđelučo ili Mark-Antonio i toliko još drugih koje bih mogao da navedem? Nekad se mogao naći dobar sopran samo u dece, ali ti dečaci, čim bi počeli da stiču neka umetnička znanja, već su gubili glas. A ako bi ga sačuvali, pošto im godine nisu dozvoljavale da zrelo rasuđuju, pevali su prostački i grubo, kao automati. Kad sam ih slušao razdraživali su mi živce do krajnje granice. Današnji soprani, pevači od ukusa, zreli, osećajni i s poznavanjem divne umetnosti pevanja, daju svoje partije s ljupkošću i merom i očaravaju zavodljivošću i elegancijom. Znaju kako da uobliče strasti koje vam diraju dušu. U takve soprane, koji su ljudi od ukusa, od ljudi iz prošlosti mogu se ubrojiti samo očevi Soto i, kasnije, Đirolamo. (...) Pored kastrata, gde su bili soprani lepšeg pola, pevačice kakve se u naše doba ističu? Đulija, »Lula«, kako su uobičajili da je nazivaju, koju sam upoznao u doba njene slave, žena izuzetne lepote, koja je pevala arije i vilanele uz pratnju čembala. (...) Ko je, kao ja, video gospođu Adrijanu, majku Katarine i Leonore, u doba njene mladosti, kad je bila priznata lepotica, na jedrilici u podnožju Pauzilipa, sa zlatnom harfom u ruci? Ipak se mora priznati da se u naše vreme uvek na našim obalama nađe isto tako vrednih i lepih sirena. (...)[1]

Ovaj je tekst jasan: prvo, autor čak i ne postavlja pitanje razlikovanja ova dva tipa soprana: kastratskog i ženskog. Drugo, njegova se analiza potpuno rasplinjava, kao da je sve snage već prethodno ubacio u borbu: međutim, problem se zamršuje potrebom

[1] P. Della Valle, *Della musica dell' et à nostra*, navedeno u A. Solerti *op. cit.*, str. 163, 164, 165.

razlikovanja *muškog* soprana, Mark-Antonija, od *ženskog* soprana, Leonore, a autor se odriče bilo kakvog muzikološkog pokušaja, zamenjujući ga verbalnim oduševljenjem: s jedne strane primećujemo ubrzavanje paradigmi od *»giudizio«* ka *gusto, grazia, esquisita, garbon, arte, buona voce,* s druge strane nam, u nedostatku dokaza, autor prikazuje Adrijanu u kostimu sirene. Ovde je slučaj jasan: glas je nestao. Tako vidimo da se sredinom XVII veka odbija kodifikacija obima glasova, kodifikacija dramskih likova i kodifikacija razlika među pevačima. Pribegava se ideološkom izlaganju zasnovanom na izjednačavanju i utapanju u »ukus«, pojam bez određenja. Istovremeno, glas se predstavlja samo kao jedan vid mogućnosti ukrašavanja. Ova idealistička instrumentalizacija glasa nalazi dodatni dokaz u samom postavljanju teorija: analiza pevanja ide uvek uporedo s instrumentalnom analizom, kategorije ostaju nepromenjene. Tako je u XXXVII poglavlju dela *Trattato* Donija, tako i u odeljcima 2 i 3 dela *Discorso*[1] Đustaninija Vinčenca, koji ne može da govori o glasu bez pozivanja na instrumentaciju, takav je početak Boninijevog dela *Discorsi:*

Filareto: Ko je pronašao ovaj stil rečitativa, moderan i nov, ko su bili čuveni pevači i instrumentalisti koji su ga potvrdili? Severo: Odgovori su različiti zavisno od ljudi i njihovih sklonosti, ali pošto ja umem da budem objektivan, to ću ti reći svoje mišljenje. Prvo, kažu da je prvi stvaralac bio Đulio Kačini, zvani Rimljanin, pošto je prvi partiju za solo glas i orkestar pevao u novom stilu[2]

Dvostruku harfu, pronađenu u naše vreme u Napulju i Rimu, napravio je mladi Batista del Violino. (...) A sad je sviranje Oracija Mihija na toj harfi skoro čudesno majstorstvo, samo on zna da

[1] G. Vincenzo, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi,* navedeno u A. Solerti, *op. cia.*, str. 124.

[2] S. Bonini, *Discorsi sopra la Musica,* nav. u A. Solerti, *op. cit.*, str. 129/130.

na sebi svojstven način utiša zvuk žica. Da to ne čini, zvuk bi se oteo u kakofoniju i disonancu; osim toga, njegov je i vrlo težak triler, o kome bih da govorim. Đeronimo Freskobaldi iz Ferare je čuven po svojoj veštini i majstorstvu sviranja na orguljama i čembalu.[1]

Ukratko, instrumentalizacija i ornamentika su nerazdvojne ne samo s očiglednih muzičkih razloga (glasovni ukrasi su kopija instrumentalne ornamentike) već prvenstveno što u to doba autori nisu u stanju da govore suvislo o glasu sem kao instrumentu. Ovde je veza s kartezijanskim teorijama savršena. Sažeto rečeno, glas je značajan samo u ornamentisanju, čija ideologija vodi obaranju svake analize koja bi se zasnivala na razlikama u registru, polu, boji glasa. Kodifikacija se izbegava po svaku cenu, zamenjuje se idealizovanom instrumentacijom glasa (metafora glasa koji se uspinje do nebeskih visina).

Mada je kodifikacija izbegnuta, genealoška analiza arije ipak otvara drugi problem, to jest odbacivanje dihotomije jezik — pevanje. Ukoliko je operska arija značajna samo s gledišta mehanicističkog materijalizma, koji malo ceni *reč* i bilo kakvo tumačenje smisla — koji, dakle, estetiku svodi na čisto podražavanje instrumenta, isključujući sve pritajene probleme — onda arija postavlja drugo pitanje: šta je smisao? A potom: može li se verovati u prirodnost jezika? Da li je jezik nem, osuđen da ćuti pod kulturnim diktatom? Kakva je to politika koja se oslanja na pevanje da bi se iskazala? Makijavelistička tematika prikazivanja moći ovde nalazi odgovor: prebaciti smisao na stranu opere, srušiti smisao jezika. Svečana parada *Komičnog baleta* zasnovala je epistemološku paradu izražavanja: nema izbora između politike i jezika opere. Prirodni jezik se ne priznaje.

[1] G. Vincenzo, *Discorsi...*

III — NEMA REČ

Dolazi do razvoja parateorijskog izlaganja, koje manevriše između nemogućnosti da raspravlja o odnosu jezik/pevanje i dvostruke potrebe da očuva vezu i s antičkom prirodnošću i s kulturom katoličanstva. Probni kamen je ovde lepa rasprava Đustaninija Vinčenca *Discorso sopra la musica*, objavljena 1628. u Kneževini Luke. Trideset četiri godine posle Perijeve *Dafne*, koja se smatra prvom dovršenom operom van bilo kakvog drugog uticaja, ovo delo daje ključ nazovinaučne ideologije iza koje se zaklanjaju teoretičari. Vrlo je zanimljivo videti kako se oni snalaze da bi pomirili teoriju *božanski prirodne* umetnosti antičke »opere« s teškoćama italijanske opere. Razmišljanje teoretičara sledi ovu nit: pošto opera treba da je usmerena ka tehničkom efektu, koji predstavlja »cantado« kao sublimaciju »parlanda«, i to delovanje treba da ostavi utisak prirodnosti (inače bi trebalo objasniti prelazak s jezika na pevanje, obelodaniti logičke mehanizme koji bi pokazali da je pevanje izveštačen vid jezika), teoretičar polazi od razdvajanja tehnike i ljupkosti (eccelenza — grazia):

U zanimanjima u kojima se traži duhovitost i mudrost, *natura naturans* i *natura naturata*, kako se to obično kaže, ako je samo jedan vid usmeren na to da čoveku oduzme mogućnost uobraženosti i preteranog samouverenja — jer shvata da nije u stanju da stvara i nemoćan je bez pomoći i naklonosti boga, što zna i iz iskustva — uprkos svem trudu i dosetljivosti u iznalaženju novog, koje zahteva svako zanimanje, umetnik će ostati nepoznat i lišen slave i ugleda ako ne posveti pažnju ljupkosti, koja je božji blagoslov ne samo u stvarima i delatnostima ljudskim već i u svakom stvaranju. To vidimo i u lepe i vrlo doterane ali ljupkosti lišene žene, dok je neka druga ružna ali je oličenje ljubaznosti. Ili u plemića, savršenog ali vrlo neprijatnog (. . .), ili u verskoj propovedi dobro sastavljenoj, ali bez elegancije. Neki čestit čovek će govoriti mudro i s mnogo znanja, neki drugi će pak znati malo, ali će to reći s ljupkošću.[1]

Drugim rečima, pisac podvlači dihotomiju: priroda koja stvara — stvorena priroda i time obuhvata suprotnost između tehnike i ukusa. Merilo razlike je bog, koji nekima daruje »grazia«, ljupkost, milosnost, a drugima ne. Time pisac preuzima shvatanje da su ljudi antičkog doba imali urođen dar za lepo pevanje. Mora se priznati da u XVII veku to više ne ide samo od sebe. Đustanini Vinčenco uvodi iznenada pojam boga koji bi samo darivao ukus. Treba primetiti da autor ne sme da tog čudnog boga neposredno pridruži pevanju, te svoj tekst izgrađuje na poređenjima s jahanjem i govorničkom veštinom. Bog ovde služi kao izgovor, kao alibi za pokušaj definicije lepog glasa. Da nastavimo njegovu analizu:

Jedan slikar može da bude prost, a drugi stručnjak za izradu portreta, kao i vajar u stvaranju dela, i mogao bih tako da nastavim još dugo o onome što se odnosi na sva umetnička ostvarenja, posebno ona koja dosežu uzvišenost. Ali pošto to svi znaju, zadovoljiću se ovim primerima i završiću svoje poređenje rečima da se u muzici, vokalnoj i instrumentalnoj, može dati ista srazmera ljupkosti (. . .) istina je da je čar u pevanju delimično data prirodom, a ne dolazi od veštine, sem u učenju, kao što sam rekao, dopadljivog načina. U tom smislu bi se moglo reći zašto je ponekad neki pevač prijatan jednom a dosadan drugom, dok će nekog drugog, bezbojnog, voleti oni koji ne bi trebalo da ga cene. Isto to bi se moglo reći i u drugim oblastima, naročito u stvarima srca u Africi i Španiji, gde nema tako ružne žene da ne bi mogla da nađe priliku.

[1] G. Vincenzo, *Discorso sopra la musica*, navedeno u A. Solerti, *op. cit.*, str. 114/5.

I eto, iznenada, razmišljanje skreće u stranu. Pisac dolazi do izjave (izlažući se opasnosti da stvori boga »sa skraćenim radnim vremenom«) da je čar pevanja vrhunac tehnike. Ukratko tematika »sopra la regole«, »scientificamente« postaje nekakva propedeutika iz »grazia«. Pisac prikriveno prebacuje protivrečnost u kategoriju jedne od suprotnosti. Istinu govoreći problem koji je pred njim nema rešenja: on treba da istovremeno dokaže i da je pevanje dar prirode i da je plod tehnike (dakle kulture). Protivrečnost rešava sofizmom. Od tog časa teoretičar pribegava drukčijem postupku dokazivanja. Pošto nije mogao da otkrije logički proces u fenomenu opere, on pokušava da objasni njegovu suštinu pribegavajući opet genealogiji, semiološkom, diskurzivnom prikazivanju fenomena »pevanje«. Od samog početka izjednačava »canto« i »suono«, što je već pristup zasnovan na srodnosti operske arije s ostalim muzičkim pojavama:

Pevanje i muzika su zaista podobni da podstaknu u duši (...) različite strasti i različite namere, naročito kad je u pitanju rat, jer se u ratu obilato koriste trube, doboši i jednoglasni zvuci. Osim toga, i konji se pri tom uznemire, što doprinosi njihovoj želji da krenu u boj. (...) Zna se da pevanje uz piće budi sve veću želju za pićem, tako je u Nemačkoj i u Italiji, gde se u tom cilju peva »berlingino«. Našao sam se u Firenci u masi od preko sto ljudi koji su, vraćajući se umorni iz lova, da bi savladali umor, pevali potpuno besmislene pesme. Na istu se pojavu nailazi kod nosača i mornara, koji svoj rad prate zajedničkom pesmom u jedan glas da bi im napor bio lakši. (...) Mnogo je propovednika koji, da bi pokrenuli glupu i neuku gomilu, više koriste pesmu nego apstraktne ideje, naročito u propovedi na Veliki petak. Tako se zaista može reći da u delovanju muzike, pored veštine, i priroda ima velikog udela, kao što se može videti u nerazumnom ponašanju životinja, naročito ptica

(...) što je utvrđeno ponovljenim opitima, naročito sa slavujima i papagajima; dakle, muzika snažno deluje ne samo na ljude već i na životinje lišene razuma.[1]

Dobili smo i objašnjenje znakova koji nam ukazuju na prirodnost pesme: rat, lov, ribolov. Ovaj prvi niz se zadržava u opštoj oblasti bez izdvajanja pevača od slušalaca, reč je o pevanju pri kome je pevač istovremeno i slušalac. Ukratko, to je stanje kad su izražavanja i prijem isto. Ali autor brzo ide korak dalje: propovednici se najradije služe pesmom da bi dirnuli narod — koji slabo poznaje Sveto pismo. Jedan stepen se otišlo dalje: ovde smo već u situaciji predstave, sopran pred publikom. Osećanje izaziva tuđa pesma. Đustanini Vinčenco ne bira slučajno primer propovedi da bi razvio svoju analizu. Da bi se neuki narod naveo da prstom i nehotice dodirne probleme vere, pribegava se iracionalnom fenomenu, koji je plod tehnike. Drugim rečima, pevanje je *mehanizam iracionalnosti*. Postiže se tehnikom (pozivanje na slavuje), podražava osećanje koje bi se moglo racionalno predstaviti (iracionalnost je u ovom fenomenu mimetička), ali kako je cilj da se uzbude ljudi koji nisu smesta na to spremni (narod koji ne poznaje Sveto pismo je metafora za slušaoce opere koji u ariji ne nalaze ono osećanje koje arija izlaže), treba pribeći tom čudnom sistemu izazivanja nepoznatog poznatim. Kad to uspe, kad je slušalac dirnut, onda se to naziva *grazia*. Da bi se ovaj deo izlaganja objasnio, mora se naći jemac, a to je bog. To su autorovi argumenti. Očevidno je da ovaj tekst, koji drži do aristotelovskog rečnika (incitare gli animi, sublunari, natura naturata, natura naturante), istovremeno odstupa i od učenja crkve i od novih psiholoških teorija: Dekart, dokazujući da »ono što je

[1] G. Vincenzo, *op. cit.*, navedeno u A. Solerti, *op. cit.*, str. 119/120.

u njoj (duši) strast, obično je u njemu (telo) radnja«,[1] izjednačavajući zvuk (pevanje) s delovanjem na telo, objašnjava bez ikakve muke nastanak osećanja. Ideologija opere ovde očigledno odstupa, jer pokušava da se bavi genealogijom umesto da se okrene naučnom i logičkom izlaganju odnosa između jezika i pesme. Kod Dekarta je problem što on u svom sistemu radnja/strast ne razlikuje jezik od pevanja. Ali bar rešava problem dihotomije tehnika — ukus. Samo autor ne priznaje poraz. Pošto, na svoj način, ne rešava već odbacuje pitanje, autor nastavlja svoje dokazivanje prirodnosti pevanja, prelazeći, po običaju, preko bliskih srodnosti:

Ako bismo ovo istraživanje dalje razvijali, gde je onda razlog podobnosti muzike da uzbudi srca podstičući ih na ljubavnu strast, naročito kad su u pitanju žene, navikle da slušaju serenade koje im se namenjuju? Ali ovo pitanje spada pre u astrologiju ili filozofiju nego u oblast mog znanja (...) i pravo je da teolozi objasne povod uzbuđenju koje muzika izaziva u dušama, navodeći ih na pobožnost i ushićenje za vreme službi božjih (...) u prilici kad starešina kapele ili monaškog reda ima lep glas te propoveda i peva litanije s očaravajućom zvučnošću i veštinom.[2]

U ovom tekstu Đustanini Vinčenco podvlači korišćenje pesme (arije) u religiji. Pada u oči da analiza povezuje i ženstvenost i religiju; teoretičar postavlja isto pitanje: zašto pevanje uzbuđuje »particolarmente« žene i vernike? Na to on ne odgovara, ostavljajući teolozima, astrolozima i filozofima da odgovore. Rečju, autor nazire vezu, ali se zadovoljava prostom asocijacijom. Takva se postavka može objasniti ako se pozove na činjenicu da glavninu pevača u Italiji čine crkveni pevači. Pjetro dela Vale tim povodom kaže:

[1] *Rasprava o strastima*, I, 2, nav. izdanje, sv. 11.
[2] G. Vincenzo, *op. cit.*, u A. Solerti, *op. cit.*, str. 118/119.

Gde ostavih sestre kaluđerice, koje je trebalo iz učtivosti prve da navedem? Verovija iz Svetog Duha, koja je dugo godina zadivljavala svet (...) Ona kaluđerica iz Santa Lučije u Siličeu, čuvena po svojoj slavi, a pre toga sestre iz San Silvestra ili iz Monte Manjanapolija, pa u naše vreme kaluđerice Santa Klare, koje odlazimo da slušamo i da im se divimo.[1]

Tvrđenje autora dela *Discorso* u stvari znači da između serenade lepotici i serenade bogu nema razlike. Ali u ovom drugom slučaju postoji medijum — publika, jer sveti pevač ne peva za vernike već za Boga. Paralela žena — vernici kao da je pomalo lažna. Merilo je, u svakom slučaju, da muzika izaziva »a muover gl'animi all'amore«. Tako se pojavljuje ideja da prirodnost pevanja leži u podražavanju ljubavi. Nesavršena genealogija prirodnosti dovešće do čisto erotskog pojma, pesme. Na to ćemo se vratiti u II glavi. Za sad pratimo nit Đustaninija Vinčenca:

U pokrajini Puj i u Napuljskoj kraljevini, kad nekog ujede tarantula i dobije žestoke bolove u trbuhu, tad ne treba da prestane da igra i da se kreće uz zvuke pesme i muzike, ako želi da ublaži bolove i da ih se oslobodi. A što je još čudnije, bolesnici treba da slušaju muziku i melodije posebno izabrane (...) takvo lečenje različitim zvucima i pesmama daje bolesniku priliku možda ne da se potpuno izleči, ali bar da ublaži bolove na način koji ima više pristalica od onih pravih medicinskih načina (...) Ostaje još da se pronađe razlog zašto se smatra da u ribolovu, u hvatanju sabljarki, koje je više lov nego ribolov, treba pevati na grčkom (...) kao i zašto pevanje smanjuje umor i dosadu na letnjim vrućinama kod onih koji rade i kose, jer izgleda da se više žedni što se više

[1] P. Della Valle, *op. cit.*, navedeno u A. Solerti, *op. cit.*, str. 166.

peva. Misli se isto tako da pesma i muzika pomažu u uzgajanju svilene bube; koji je povod pevanju dece kad, hodajući kroz noć, pevaju da bi odagnala strah; ali ostavimo sve to filozofima i lekarima, koji se u to bolje razumeju od mene.[1]

Sad se s religije prelazi na medicinu. Pošto je ukazao na vezu s bogom, pisac se trudi da razotkrije blagotvorne telesne uticaje pesme i zvuka (tj. instrumentalne muzike, da podsetimo). Ovde je zanimljivo da se pesmi pripisuju svakovrsna lekovita svojstva (crevni poremećaji, umor, glavobolja, nazeb) u ime načela koje nije objašnjeno. Pisac opet upućuje čitaoca na filozofe i »specijaliste«. Međutim, videli smo da je ovo odbijanje objašnjenja značajnije od bilo kakve teorije: ono je obeležje apsolutnog verovanja u dejstva pesme na telo. S delovanja na dušu prešlo se na delovanje na telo. Da ponovimo — Dekart bi odgovorio da je u pitanju isto nervno kretanje i da nema mesta njihovom razdvajanju. Ali ovde smo usred ideologije. Ova delovanja pesme na telo slede, u stvari, tematiku pevanja koje apsolutno poseduje telo. Genealogija pevanja se nastavlja neizbežno. Pošto je autor tako ustanovio potpun semiološki sistem početaka i kraja operskog pevanja, zaključiće svoje razmišljanje svedočanstvom iz antičkog doba:

Tim povodom bih mogao dodati mnogobrojna i višestruka dejstva koja su stari pisci opisali govoreći o muzici u Arkadiji, o legendama o sirenama, o Amfionu, o Marsiju, Arionu, Apolonu, Muzama i Orfeju, ili o pričama koje se smatraju istinitim, a u svima muzika podstiče duh slušalaca na razne i protivrečne radnje, zavisno od različitih stilova i načina, a naročito harmoničnom muzikom (. . .) Kao što sam već izjavio, mi u ovom vremenu ne znamo na koji način su tu publiku navodili da plače, da se smeje, da kipi od gneva i laća se oružja (ne samo protiv neprijatelja već i u građanskim ratovima) a pre svega da sluša sudije i vođe u slučaju kad se plebs otvoreno bunio (. . .) Isto tako se čovek može pozvati na spise antičkih pisaca kao što su Platon i Pitagora. Ovi, a i neki drugi, verovali su u neprekidnu nebesku harmoniju, sa sopstvenim kretanjem i nepromenljivom građom, koja bi bilo moguće uporediti sa zemaljskim harmonijama. Ove druge, osim toga, imaju iste srazmere kao i nebeska harmonija; izlaganje je dovedeno do tog stupnja da se ne bi mogli naći drugi razlozi koji bi objasnili konsonancu i disonancu; a sâmo iskustvo je dovoljno da ih osetimo, uprkos starim i modernim autorima, koji pokušavaju da ih povežu s brojevima i kretanjima na nebu (. . .) Pored toga se iznose mnogobrojna pravila srazmernosti na kojima se zasniva kontrapunkt, kako u pogledu trajanja nota, tako i u pogledu različitih varijacija ritma i različitosti tonova i drugih stvari, koje ovde ne moram da objašnjavam.[1]

Tipično je da se ova prirodnost pesme u Grka, koja služi kao povod, sad dovodi do pripisivanja Grcima pretpostavljenih svojstava koja nisu imali. Autor daje kosmološko opravdanje gore opisanih dejstava zahvaljujući platonizmu koji ne poštuje suviše Platonov sistem i svodi ga na neodređenu ideologiju makrokosmos — mikrokosmos. Ukratko, on brzo sažima psihofiziološka i sociološka dejstva pevanja, pripisujući »starim piscima« ono što je sam opisao. A sve to prekriva teorijom harmonije sfera, čiji je otisak zemaljska harmonija, i obe su saglasne zakonima brojeva, koji mu dopuštaju da pronađe poreklo muzičkog kontrapunkta, dugotrajnu notu (fermata), varijacije u trajanju nota (što je jedno od osnovnih načela ukrašavanja) i promena tonaliteta. Jednom reči, treba se zaista diviti načinu na koji autor pripisuje starim piscima *(autori antichi)* svoje sopstvene tvrdnje prekrivajući ih jednim vrlo humanističkim platoniz-

[1] G. Vincenzo, *op. cit.*, u A. Solerti, *op. cit.*, str. 116—119.

[1] G. Vincenzo, *op. cit.* u A. Solerti, *op. cit.* str. 117/8.

mom, koji mu dozvoljava da zaključi svoj sistem načelima muzičkog i pevačkog ukrašavanja. Priroda je prozvana da bi objasnila ukrašenu ariju ili »belkanto« (kako se to kasnije nazivalo). Ta genealogija je, u stvari, postupak preuzimanja, jedva prikriven jer je ideološki. Istorija formi ga ne zanima: zato brzo zaključuje problem tvrdeći da svaki grad ima svoj način pevanja. Istorija je isto tako brzo odbačena, pošto ne ide s već pomenutim odbijanjem analize jezika:

Osim toga, iz već zapaženih razlika u načinu pevanja iskustvom se dolazi do zaključka da svaki narod, svaka oblast, pa čak i svaki grad ima vrlo različit način pevanja — otuda i poslovica: Francuzi pevaju, Španci laju, Nemci urlaju, a Italijani plaču. Štaviše, u samoj Italiji, od mesta do mesta, stil i način arije se menjaju, kao na primer rimska arija, poznata kao jedinstvena u svojoj vrsti i vrlo lepa. (...) Na Siciliji ima onoliko melodija koliko i različitih mesta: Palermo, Mesina, Katanja, Sirakuza, svaki grad ima svoj stil.[1]

Ovo pitanje Jakopo Peri, jedan od osnivača opere, vrlo odlučno postavlja već 1600, u predgovoru svojoj čuvenoj *Euridiki:*

Pošto smo, dakle, razmotrili činjenicu da pevanje treba da podražava dramsku poeziju (bez sumnje se ne govori i ne peva istovremeno), smatram da su stari Grci i Rimljani (koji su, po mišljenju mnogih, običavali pevati na sceni čitave tragedije) koristili harmoniju koja je, ishodeći iz govornog jezika, imala tako malo od melodije i pevanja da je usvojila neki srednji oblik. Taj nas razlog navodi na zaključak da u poeziji nije bilo mesta za jamb, koji nema ničeg emfatičnog za razliku od heksametra, ali se ipak može reći da su te pesme prevazilazile granice običnog jezika. Tako, ostavljajući po strani sve druge forme pevanja o kojima sam dosad slušao, posvetio sam se proučavanju podražavanja u tim pesmama. I smatrao sam da je ta vrsta glasa kojom su stari pevali, a nazivali su ga dijastematičkim (skoro uzdržan i snažan), mogla delimično ubrzati, i time bi dobijala ritam uravnotežen između naglašenih i sporih stavova pesme, da ovi moraju imati neprekidan tok reči i da se moraju savršeno slagati s mojim govorom (kao što su u antici imali običaj u čitanju poezije i herojskih epskih stihova), približavajući se što je moguće više onom drugom govoru, govoru rasuđivanja, koji mi nazivamo neprekidnim. To su naši moderni teoretičari već usavršili u svojoj muzici, iz drugih razloga. Znam, takođe, da su u našem jeziku neke reči tako bogate prelivima da se u njima oseća harmonija i da se u bujici govora takve reči zamenjuju mnogim drugima koje su bez preliva, dok to ne dovede do nekog drugog elementa, sposobnog za kretanje i koji ima novu konsonancu. Pošto sam ispitao te načine i te naglaske, koji su uobičajeni u bolu, u radosti, i u izražavanju drugih osećanja, ostvario sam odnos između neprekidnog basa i tempa ovih osećanja, manje ili više čvrst, zavisno od osećanja koje se izražava, i tako sam se držao tog odnosa, stalno između loših i tačnih srazmera, dok glas koji recituje, koristeći sve note, ne dostigne ono što u običnom govoru otvara prostor novoj harmoniji (...) Ma kako bilo, i mada ne bih hteo nadmeno da tvrdim da je to način pevanja grčkih i rimskih drama, ipak mislim da je jedini koji može da se prilagodi našoj muzici i da se složi s našim jezikom.[1]

Autor dela *Discorso* nam je samo ideološki raščlanio teorijski stav izrečen početkom XVII veka. U ovom lepom Perijevom tekstu vidi se da muzičar vrlo strogo postavlja odnos između teksta i pesme, tvrdeći da

[1] G. Vincenzo, *op. cit.*, navedeno u A. Solerti, str. 112/113.

[1] J. Peri, Dedicatoria a l'Euridice, A. Solers, *op. cit.*, str. 45, 46, 47.

su se stari Grci i Rimljani služili jednom formom deklamacije bliskom govornom jeziku, te su vični metrici mogli bez muke da unesu note u svoju poeziju. Peri tvrdi s mirnom samouverenošću, da su Grci i Rimljani pevali »su le sceno le tragedie intere«. Za njega je problem drugačiji: morao je da usavrši stih koji se dâ lako koristiti, a ta mu je versifikacija omogućila da komponuje prikladnu muziku. Kratko rečeno, on neprimetno preokreće odnos tekst — pevanje. Iako se stavio pod okrilje antičke umetnosti, gde je tekst u sebi, u svojoj prozodiji, nosio pevanje, on — eto — priznaje da stvara tekst prema muzici. I tako može da iznese mišljenje da ne može zaista reći da je njegova opera dvojnik (non ordire affirmare questo essere il canto nelle greche e nelle romane favole = = tekst — usato), bar je plod iste namere (per accomodarsi alla nostra favella = tekst). Što je odstupanje od čitavog izlaganja u onom delu koji jasno pokazuje da je prvenstveni cilj napisati tekst prilagođen muzici, a ne obrnuto. Postavlja se sad krupan problem razlučivanja u pevanju, u njegovoj hipostazi — ariji, onoga što je prirodno (rečju, onoga što bi bilo antički spoj teksta i pevanja) od onoga što nije, to jest ono što bi težilo da opravda pevanje kome nije potreban smisao i čija bi sva snaga bila u ukrasima. U krajnjoj analizi treba razlučiti kako se ukrašavanje i sva njegova tehnika ispisuju preko tog čisto muzičkog teksta, koji izaziva reakcije gledalaca. To klupko je Đustanini Vinčenco težio da razmrsi dokazujući da je ukrašavanju smisao prirođen.

Pošto ništa nije samo prirodno i pošto se priroda da smisliti XVII vek može jednostavno da upriliči tu estetiku poslušnosti, nepodzemnosti smisla, instituciji države. Lagano se razvija teorija »plemenitosti« opere: zamišljena kao ideologija očuvanja, opera može da bude prihvaćena u redove plemenitih. Pevati ne znači nisko pasti. Ali iza tog monopola monarhijske moći nad operskom arijom krije

se na izgled srodan element: prerušavanje. Mislilo se da je operski žanr, zahvaljujući prostoru i jeziku, sad prozračan, jednoglasan i sintetičan. Međutim, javlja se klica vrenja, nečega nas-tajućeg, nes-tajućeg. Jednom reči nečeg što se ne uključuje: prerušavanja.

IV — JAVNO TELO

1 — *Mecenat*

Brz proces vodi od mecenata do državne opere. U Francuskoj tu vezu uspostavlja Mazaren s braćom Barberini. Može se reći da je institucionalizacija pevane drame pod Lujem XIV potomak rimskog mecenata. U stvari, prvo je u Veneciji plemstvo uobičajilo da gradi pozorišta: San Kasijano je obnovljen 1637. zahvaljujući porodici Tron, pozorište San Đovani e Paolo, opremljeno poslednjim izumima tehnike, prvo Borgezi a potom Barberini otvaraju za operu; dvoranu Kvatro Fonatane, s četiri hiljade mesta, obnovili su Bernini i Đuti iz Ferare, te ona postaje oličenje mecenatstva. Dakle, posle razdoblja u kome je bila dvorska predstava prilikom vladarskih venčanja(još 1630. Monteverdijeva *Oteta Prozerpina* u Šjopijevom dekoru) mecene pevanu dramu otvaraju širokoj publici bilo da svoja pozorišta ustupaju trupama bilo da izdržavaju pevače ili dvoranu izdaju u zakup profesionalcima. Može se reći da je monarhijsko podržavljenje opere plod ukrštanja shvatanja Antonija Barberinija, nećaka Urbana VIII i državnog sekretara, i venecijanskog zakonodavstva pod duždem Ericom. Narodska koncepcija Venecije zasnivala se na politici jevtinih ulaznica, na trostrukoj operskoj sezoni (26. decembar — 30. mart, drugi dan Uskrsa — 15. juni, i 15. septembar — 30. novembar), na nadzoru nad pozorištima: politika redovne godišnje provere uslova bezbednosti dvorane,

policijsko održavanje reda, određivanje vremena predstava ukazom Veća desetorice. Barberinijeva koncepcija se odnosi više na usavršavanje raskošne predstave, kao što smo već rekli. Da navedemo pismo Otavijana Kastelija upućeno Mazarenu 11. januara 1642. povodom pažnje s kojom je kardinal Antonio lično učestvovao u dovršavanju dela *Palazzo d'Atlante* Luiđija Rosija:

Gospodin kardinal Antonio provodi po čitav dan rukovodeći radovima na komediji, uz neviđene i nekorisne troškove — dosad je utrošeno na drvo za modele preko osam stotina škuda — tako da je čitav dvor zadivljen, a njegova eminencija je toliko zaokupljena tim poslom da više puta propušta da ode papi. Već se zna da je, kažu, duga i suza dostojna.[1]

Ukratko, s jedne strane je bezličnost državne ustanove, a njoj nasuprot aktivan i lični mecenat Barberinija i Đovanija Grimanija, strica braće Grimani-Kalerđi. Francusko kraljevstvo spaja ove dve politike u vreme kad Italija već ima, naročito u Veneciji — gradu demokratskijem od Rima i Firence — vrlo veliki broj pozorišta koja dotiraju pojedinci.

Pozorište San Kasijano otvoreno je 1637. predstavom *Andromeda* od Ferarija, muzika Rimljanina Menelija. Pozorište San Đovani e Paolo otvoreno je 1639; a iste godine i pozorište San Moize, koje je otvoreno Monteverdijevom *Arijadnom*. A 1641. otvoreno je Teatro Novisimo; pa 1649. Teatro Santi Apostoli; 1657. San Apolinare; 1661. San Salvatore; 1670. Teatro di Saloni; 1667. San Angelo; 1678. San Đovani Krizostomo; 1679. Teatro di Kanal Ređo; a sledeće godine i pozorišta Altijeri, ale Catere, San Marina, San Fantino i druga.[2]

---

[1] Spoljni poslovi, Rim, 80, fol. 56, nav. u H. Prunières, *op. cit.*; na italijanskom u originalu. prim. prev.

[2] V. Galvani, *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*, izdavač Ricordi.

Uzrok je u sticaju događaja: dolazak Mazarena, velikog ljubitelja opere, i Barberinija, donosi u Francusku italijansku modu. Monarhija, posle fronde, usavršava mazarenovski mecenat pretvarajući ga u vid potpunog podržavljenja i pevanja i dvorana. Tim povodom treba zabeležiti i jedan razvojni stupanj. U početku nova moda, koju je uveo Mazaren, izaziva dosadu, još je samo jedna od mnogih razonoda:

Videli smo tada — piše gospođa de Motvil — samo lepe strane ministrove ljubaznosti. Da bi zabavio kraljicu i sav dvor, naručio je mašine po italijanskoj modi i doveo je glumce koji su pevali svoje komedije uz muziku. Na Poklade te godine (16. februar 1646) kraljica je dala jednu od tih komedija s muzikom u maloj dvorani Pale-Roajala, a bili su tu samo kralj, kraljica, kardinal i najbliži dvorjani, jer je glavnina dvorskih ljudi bila kod Gospodina, koji je davao večeru za vojvodu od Angijena. Bilo nas je jedva dvadesetak-tridesetak na tom mestu i mislili smo da ćemo umreti od dosade i hladnoće. Zabave ove vrste zahtevaju mnogo sveta, usamljenost nije u skladu s pozorištem.[1]

Na dan 11. februara Gospođa je u prisustvu gospodara vojvode Orleanskog priredila bal u Luksemburškom dvorcu u čast Gospođice, vojvode i vojvotkinje od Angijena, princeze Luize, njene kćeri, i nekih drugih prinčeva, plemića i dama s dvora.[2]

A potom dolazi vreme kad opera postaje središte kraljevskih zabava:

Može se pročitati: osoba kao što je moja kći, u Operi, to bi bila velika uvreda za moj položaj i više bih volela da Krizotin bude luda celog svog veka, ali da to bude kako joj priliči. — Kralj je na-

---

[1] *Mémoires*, izd. Riaux, I, 263.

[2] *La Gazette*, godina 1646, str. 124.

redio, gospođo, može se biti u Operi a da se ne nanese šteta plemićkom ugledu. Najveći plemići kraljevstva mogu u operi da igraju uz opšte odobravanje. — Posle ovoga nemam šta da kažem: moja je savest mirna.[1]

U *Kraljevskom baletu,* ubačenom između činova *Herkula ljubavnika,* prikazanom 1662, Sent-Enjan se pojavio uz samog kralja kao simbol francuske kraljevske kuće, u ulozi »Hrabrosti, nerazlučive od francuskog dvora«. Oko njih će biti »Austrijska kuća« — kraljica, »Brak« — Gospodin, »Ljubav« — gospodin vojvoda, »Carske porodice« će igrati najuglednije dame na dvoru. Među profesionalcima će se pojaviti još i vitez Furben (»San«), markiz od Resana (jedan »Kip«), grof od Marsana i baron Žantiji (»Zefiri«) gospodin Bontan (jedan »Kapetan«), vojvoda od Giza (»Jupiter«).[2]

Najzad vidimo kako država uzima operu u svoje ruke na korist svih gledalaca:

Pošto su rečene opere i predstave muzička dela sasvim različita od recitovanih komedija i pošto ih ovim aktom uzdižemo na visinu akademija u Italiji, gde plemići pevaju ne gubeći od svog dostojanstva, naša je volja i želja da svi plemići i dame i druge osobe mogu da pevaju u pomenutoj operi, a da time ne povrede dostojanstvo svoje plemićke titule ni svoje privilegije, položaje, prava i nepovredivost (...)[3]

Tekst je važan jer uvodi novu ustanovu u okvir monarhije: pevati ne znači ogrešiti se o dostojanstvo. Time kralj prihvata operu potpunije no što će to učiniti prosta privilegija data Liliju 1672, koja predstavlja samo drugu fazu. Privilegija da se daje

[1] Saint Evremond, Les Opéras, Oeuvres, s. I. 1753.

[2] Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du roi,* str. 43.

[3] Edikt 28. juna 1669, nav. u M. Benoit, *Musiques de Cour,* str. 25.

opera, u rukama Muzičke akademije, što je potpuna novina, ustanovljava savršen monopol.

Opera i Komedija su potčinjene kralju i on im svoju volju daje na znanje jednostavnim naredbama, koje se ne beleže ni u Parlamentu ni na bilo kom drugom mestu (...)[1]

U stvari, kralj odlučuje o izboru dela i izvođača, njegovo je isključivo pravo na izvođenje tokom prvog meseca, on obrazuje trupu od muzičara i pevača iz Komore ili Kabineta (italijanska muzika). Predstave se daju u jednom od kraljevskih dvoraca, a potom za publiku u Kraljevskoj akademiji u Parizu. Dvostruka dužnost nadintendanta Komore i upravnika Akademije u ličnosti istog čoveka učvršćuje državnu građevinu. Zna se, uostalom, da je zamisao Akademije potekla od Granujea de Sablijer, intendanta muzike vojvode Orleanskog, Pjera Perena, libretiste, i Anrija Gišara, intendanta vojvodinih zgrada. Ali uzalud će orleanska kuća tražiti privilegiju. Opera, s administracijom, spada u kraljevsku nadležnost.

2 — *Pojac*

Politika operskih trupa u Italiji — koja je sredinom XVII veka dovela do iščezavanja pokrajinskih razlika između škola: rimske, firentinske, venecijanske i napolitanske — može se uporediti s politikom monarhijskog nacionalnog izjednačavanja »pojaca« i instrumentalista. U prvom razdoblju, koje počinje s Anrijem IV i njegovom strasnom ljubavlju prema Izabeli Andreini, Francuska koristi trupe koje putuju Evropom: Fedeli Frančeska Andreinija, plemića iz Pistoje, pripremiće francusku publiku za uvođenje rimske opere s mašinerijom. Došli su prvi put u leto 1613, vratili se opet krajem 1620. i ostali

[1] Navedeno u M. Benoit, *Versailles... Roi,* str. 73.

do 1622, pod zaštitom Luja XIII i Marije Mediči. Kraljica majka piše velikom vojvodi Toskane:

Rođače, pošto me je Arlekin izabrao za kumu, moram da se postaram i za njega i za njegovu decu.[1]

Može se reći da prvu trupu operskih pevača obrazuju Fedeli: Virđine Ramponi, zvana Florinda i Izabela. O njihovom uticaju svedoče ovi tekstovi:

Velika nebeska sirena kao da je svojom pesmom donosila zefire koji ćarlijaju muzikom (...) Zlobu bi zemaljsku rasterali zefiri daha ovog nebeskog cveta, Izabele.[2]

Delo je posvećeno vojvodi od Nemura:

Video sam da ste otvoreni prema hvalama duha sinjore Izabele, čije se komedije mogu smatrati, gospodine, onakvim kako ste ih ocenili, gospodine, (kao) zadovoljstvo slično gozbi pčela, u kojoj nema ni mrlja, ni prljavštine, ni gorčine (...)[3]

Oni će 1617. doneti u Francusku prvu operu, *Madalenu:*

Iz smeše različitih žanrova, tragedije, komedije, tragikomedije, religiozne drame, malo po malo izranja nova forma, koja se naziva melodramom — to je moderna opera. *Madalena* obeležava već prvi stupanj ovog preobražaja, jer je van svake sumnje da se najveći deo ovog dela nije recitovao već pevao[4]

Ova italijanska politika pozivanja nastavlja se do 16. jula 1666. U međuvremenu Mazaren i Luiđi

[1] Mediceo, 4729, f-o 298, navedeno u H. Prunières, *op. cit.*

[2] *Pianto d'Appolo, Rime funebri in morte* d'Isabella *Andreini* Milano, 1606. (str. 25); *La première atteinte contre ceux qui accusent les comédiens*, iz pera jedne francuske gospođice, u Parizu, kod Jean Richer-a, 1603. Nacionalna biblioteka, fond Ye, 3219.

[3] *Op. cit.*

[4] Bevilacqua, *Giambattista Andreini e la compagnia dei Fedeli*, Loescher, Giornale Storico della lett. italiana, 1894. anno XII.

Rosi usavršavaju sistem razmene između Rima i francuskog dvora. Tako u Francuskoj peva kastrat Mark-Antonio Paskvalini, Pamfilo Mičinelo, alt, i Leonora, koju Ana Austrijska zadržava do 1645. i koja je na dvoru imala položaj plemenite dame.[1] Virtuozi su, tako, i predmet političkih pogodbi: papa žurno šalje Paskvalinija da bi odobrovoljio Mazarena, koji je u sukobu sa Španijom. Evo i pisma Benedetija upućenog Mazarenu 26. novembra 1646:

Izvršavajući naređenje kardinala Grimaldija, tražio sam od monsenjera majordoma njegove svetlosti odsustvo za Mark-Antonija, videći iz pisama sinjora Luiđija neophodnu potrebu za njim tamo. Rekao sam njegovoj svetosti da je pozvan da recituje u jednoj operi koja će se spremati po naredbi kraljice, a on nije hteo da ode bez njegovog dopuštenja.[2]

Ova politika dostiže vrhunac 1654. imenovanjem Kaprolija za majstora muzike Kabineta, jednom reči za upravnika Italijanskog pozorišta. Povelja je kratka:

Danas (...) 1654. kralj, nalazeći se u Parizu i smatrajući da ne može Šarlu Kaproliju dati bolje svedočanstvo koliko posebno ceni njegove zasluge i koliko ima poverenja u njegovu privrženost i njegovo iskustvo, zadržava ga u svojoj službi. Njegovo veličanstvo mu na osnovu ovih ocena daje zvanje majstora muzike svog Kabineta. Da bi imenovani sinjor Kaproli odsad vršio i uživao i koristio časti i ostale prerogative, nagrade i prava koje će mu dodeliti kraljevske skupštine shodno ovoj povelji, koju je Ono potpisalo.[3]

[1] *Mémoires*, gospođe de Motteville, I, 181.

[2] Rim, 98, f-o 325, navedeno u H. Prunières, *op. cit.*, str. 90.

[3] *Registres de la Secrétairerie du Roi*, Nacionalna bibl. mus. franç. 10252, str. 147, navedeno u H. Prunières, *op. cit.*, str. 158 (2).

Međutim, nepotizam svojstven ovom sistemu nije se mogao dopasti Luju XIV, koji je 1666, navodeći muzičke razloge, otpustio trupu. Uvrar o tome piše:

Međutim, gospodine, imaćete prilike da saznate da je kralj otpustio svoju italijansku muziku pre petnaest dana i tako se oni vraćaju u svoju zemlju, osim možda sinjore Ane. Kralj time gubi manje od nas, jer ih nikad nije ni slušao, mada se trudio da mu oni budu od koristi. A mi smo ponekad u njima uživali i ja sam mislio da kraljeva veličina traži da ih zadrži, bar kao lavove, tigrove i orlove u Tiljerijama, namenjene prikazivanju onima koji ne mogu da odu u zemlju gde se te životinje rađaju. I kad bi bilo istina (a nije) da njihova muzika i njihov način pevanja nisu bili prijatni, i da ja tako osećam, ne bih sada poželeo da ih ponekad opet čujem.[1]

Italijani se onda rasturaju po čitavoj Evropi. Tako vidimo razvojnu liniju počev od prilagođavanja pozvane slobodne trupe, koja ne gubi svoju samostalnost, do uspostavljanja nacionalnog sistema vezanog za kralja, preko »političke« politike razmene virtuoza. Ishod je stvaranje institucije operskog pevača u Francuskoj. Time Skupština i kraljev Kabinet obuhvataju, s jedne strane, francusku opersku tragediju, a s druge italijanske ozbiljne opere. Pevači dobijaju kraljevsku povelju. Pet je pevača s godišnjom funkcijom, koja im donosi 600 livri godišnje. Kako to beleži Marsel Benoa, francuski budžet i »računi sitnih zadovoljstava« ne daju mogućnost da se razazna ko je od njih »oficir«, a ko su »muzički redovi«, koji od njih žive od ličnog izdržavanja, a koji dele jedno isto zvanje. Pošto su Italijani bili stranci, nisu mogli postati oficiri, te su obrazovali kabinet kojim je rukovodio muzički majstor. Da napomenemo da je treća muzička ustanova,

[1] Francuska muzika, 9360, f-o 7, isti citat, str. 318.

Kapela, negovala motet, kantatu i svu crkvenu muziku: tu pevaju prvi kastrati. Iz zamršenih statistika kojima raspolažemo jasno se vidi da su mnogi stranci uzimali francusko državljanstvo, da navedemo primere kao što su Karli iz Sijene, Santoni iz Peskije i dr. Ukratko, Komora je imala osam zvaničnika (oficijala), koji su delili pet dužnosti — šarži, kao i grupu od četrdeset glasova i troje dece, ali su ovi neredovno nastupali. Troškovi iznose, s »izdržavanjem« i naknadom za »konja« (prevoz) i stanovanje 8000 livri godišnje. Još da napomenemo da žene dobijaju povelju tek 1719.[1] Na ovo ćemo se još vratiti. Uglavnom, napredovanje ide iz Kapele u Komoru za oficira. Tom prečicom će kastrati u Francuskoj dospeti u svetovnu muziku posle reforme od 1666. Najzad, uobičajeno je uzimanje dece, »kraljevskih paževa«: bilo ih je šestoro do osmoro u Kapeli, a troje u Komori. Uostalom, kraljevski paževi su jezgro budućih pevača. Što se tiče nastave, to je dužnost nadintendanta. Zanimljivo je da je Pjer de Nijer, koji je već 1633. obrazovao prve pevače, učio i Mišela Lambera, čiji je zet Lili konačno učvrstio francusku školu pevanja. Drugim rečima, Luj XIV i Lili su za dvadeset godina napravili savršenu organizaciju, koja je trajala sve do revolucije i pored nevolja s bufo-operom, jer je ova odvlačila najbolje pevače u Versaj. Tako su u očima publike kraljevski pevači prosti instrumenti, savršeni ali glupi. O tome svedoči ovaj tekst Segrea:

Gospodin grof de Fijesk, koji je imao vrlo lep glas i često je s njima [pevačima] pevao i svirao, govorio mi je da su to glupi ljudi, osim kad je u pitanju pevanje, da nemaju ni trunke razuma. Govorio mi je da s njima postupa kao s instru-

[1] Mc, O[1] F—o 344/45, vidi pojedinosti u M. Benoit, *Versailles... Roi*, str. 146-174.

mentima, koje stavlja u navlaku kad se koncert završi, to jest njih treba viđati samo kad su potrebni.[1]

Ali kroz kodeks profesije se provlači jedan elemenat — prerušavanje. Stalni su pokušaji da se taj elemenat uključi u onaj niz koji se već tako dobro pokazao: u odbijanje razlikovanja glasova i davanje smisla rečima. Prerušavanje ovde predstavlja *prevaru*, neprimetno pomeranje u stvarniji svet, ukratko ono što doprinosi nedefiniciji. U odnosu na društveni položaj zvaničnog pevača, ono je u položaju sluge prema gospodaru: odraz koji će najzad pobediti.

3 — *Prerušavanje*

Problem prerušavanja nadovezuje se istovremeno na nepostojanje kodifikacije glasova i na stereotipe libreta. S jedne strane treba imati u vidu da se operski libreto u XVII veku pravio po stereotipu i da svi to smatraju sasvim prirodnim. Osnovni problem libreta je što se od njega traži samo da bude povod za tehničke podvige virtuoza pevanja. Vezu između odbacivanja izražajnosti i naduvanog siromaštva libreta lako je naslutiti: ako su ukrasi probni kamen za glas i za ulogu, poetski tekst ne treba da pruži više od potke u koju će se osećanja lako utkati. Nije toliko u pitanju tumačenje određene uloge koliko prenošenje psihološkog stereotipa iz opere u operu. Tako se dospeva do sistema dramskih stereotipa. Da navedemo kao primer, prema A. Prinijeru, libreto opere *Constanza di Rosimonda:*

Constanza di Rosimonda Aurelija Aurelija možda je primer za ugled u svom žanru. Kratak sadržaj, očišćen od svih nesuvislih epizoda koje se nadovezuju na radnju, uštedeće nam zadržavanje

[1] Segrais, naveo P. Citron u *Couperin*, Pariz, 1956. str. 39.

na venecijanskim libretima tog vremena, jer ćemo u sadržaju naći ogoljenu tajnu njihove gradnje. Agamemnon voli čestitu Rozimondu, ženu Pelopa, kralja Argosa. Suparnik mu je, a da on to ne zna, njegov sin Orest. Orest je ušao u Pelopov vrt, stao na postolje umesto kipa i odatle, očajan i nepomičan, prisustvuje nastojanju svog oca da zavede Rozimondu. Orest uzima u službu mladog i lepog konjanika koji mu se ponudio. Taj konjanik je, u stvari, princeza Kirena, koju je nekad on zaveo a ona se sad prerušila. Klitemnestra, pohotljiva kraljica, smesta se zaljubljuje u lepog paža. Pelop se vraća i odmah se u njemu budi ljubomora. Sumnja da njegova žena održava grešne veze, prvo s Agamemnonom, potom s Orestom, najzad s pažem. Paža zatiče u zagrljaju svoje žene i spreman je da ga ubije, ali mu Rozimonda dokazuje da je pogrešio. Da bi je iznenadio, i on se preruši, u Mavra, te Agamemnon saznaje, kipteći od gneva, da su Rozimondu videli kako se u svojoj sobi predaje milovanju crnca. Rasplet, razume se, donosi dokaze Rozimondine vrline, a Orest se ženi Kirenom.[1]

Originalnost i neobičnost libreta zasnivaju se na jednostavnoj potrebi da se melodijski tekst ne zaplete u zamke izražajnog tumačenja. Uostalom, pisci znaju za to pravilo: Bartolini izjavljuje bez okolišenja u predgovoru delu *Venere Gelosa* 1643:

Dovijao sam se uz pomoć raznolikog metra i prikladnih reči da podstaknem *neobičnost* u onoga koji treba da ih proprati notama.[2]

Drugim rečima, cilj libreta nije da obrazuje gledaoce ili da se uklopi u njihovu kulturu (što poriče staru tvrdnju da je cilj mitoloških tema uklapanje u publici poznato — i šta da se kaže o obaveštenosti široke pariske ili venecijanske publike) već

[1] Henri Prunières, *Cavalli et l'opéra vénitien au XVII^e*, str. 58.

[2] *Journal*, Dubuisson Aubernay, t. II, str. 10.

da podrži melodijski tekst. Na kodifikaciju uloga XVII vek odgovara stereotipom osećanja. Time treba objasniti gromoglasan neuspeh Kornejevog operskog dela *Andromeda,* koje je objavljeno 1649. a prikazano 26. februara 1650. na Poklade, pred kraljicom regentkinjom i kraljem, koji su došli »da vide komad *Andromeda* s vrlo lepom mašinerijom, u Burbonskom dvorcu«.[1] Komad je prikazan kao odgovor francuskog pozorišnog genija na *Orfeja* Luidija Rosija. Kornej ovako objašnjava odnos teksta i muzike:

> Koristio sam je samo da bih zadovoljio uši dok oči prate spuštanje i dizanje mašinerije ili ih privlači nešto drugo, što im smeta da obrate pažnju na ono što bi glumci mogli govoriti (...) ali sam se dobro čuvao da se bilo šta neophodno za razumevanje komada kaže pevanjem, jer slušaoci obično pri pevanju loše čuju reči zbog mešanja glasova koji ih zajedno izgovaraju, te bi se ozbiljno zamračila suština dela da je tako trebalo slušaoca obavestiti o nečem važnom.[2]

Vidimo da Kornej u ovoj operi čini upravo ono što libretista ne treba da čini u odnosu na muzičara, Dasusija, koji neće propustiti da izjavi kako je »udahnuo dušu stihovima *Andromede,* gospodina Korneja«.[3] Pisac libreta je ono što je arija i ne daje informaciju razlučio od onoga što se recituje i daje dramsku informaciju. Time uništava ideologiju opere, koja se sastoji u pretvaranju da tekst pevan s ukrasima može da dâ obaveštenje. Jednom reči, razmišljajući u smislu revalorizacije teksta Kornej je pokušao da sruši stereotipe dramskog teksta. Ishod je bio neuspeh. Sad je jasna težnja za prerušavanjem u ovom sistemu: u stvari, svest da se koristi pretvaranje nije sasvim određena. Ili se to prerušavanje bar ne koristi samo zato da bi se koristilo.

[1] *Andromède,* predgovor, P. Corneille.
[2] *Andromède,* predgovor, P. Corneille.
[3] *Aventures burlesques,* introduction, str. XXV, Pariz, izd, Colombey, 1858.

Recimo da je ono u XVII veku oruđe koje dopušta da se upotrebe glasovi najsposobniji za ukrase (kastrati) i da se naglasi sistem stereotipa u libretu. Da objasnimo. S jedne strane, prerušavanje daje mogućnost održavanja *minimuma dramatičnosti,* bar tom zamenom odeće na sceni, što je samo jedno načelo organizacije drame. Sad je već lako izvesti zaključak da prerušavanje dopušta ponavljanje istih osećanja, samo jednom na strani prerušavanja, a drugi put na strani realnosti: složenost drame je zabluda. Zato je izraz »bizzaria«, koji upotrebljava Bartolini, i najprikladniji. S druge strane, prerušavanje dopušta da se na scenu izvede najveći mogući broj soprana ili altova — kastrata: prerušavanje koristi vokalnu tehniku bolje no bilo koji sistem izražavanja. Može se reći da sistem prerušavanja tka drugi tekst, sav u situacijama, koji nadoknađuje siromaštvo dramskog teksta, čija bi osnova trebalo da je psihološka. Prerušavanje daje barokni i mehanički tekst. Da navedemo ovde A. Prinijera:

> Sve to nije ništa prema komadu *Erismena* Aurelija Aurelija, u kome su lica za koje se misli da su muška u stvari žene, i obrnuto ... Susreti su uvek ne može biti neočekivaniji: princeza Isandra, koju su gusari vezali za stenu, sreće svog druga iz detinjstva princa Orimonta. Ali Zla dojkinja je svojevremeno zamenila decu —— Orimonta i Isandru. Mogu se zamisliti zapleti proistekli iz te početne činjenice. *(Orimonte* Nikole Minata, 1650). U *Eleni* Nikole Minata ima vešto pripremljenih scena, kao što je scena otmice. Menelaj, prerušen u ženu, vežba rvanje s mladom Helenom, po spartanskom običaju. Tezej i Piritoj nailaze i otimaju Helenu, ali i jadnog Menelaja, dok lùda Hiro diže uzbunu, a dadilja Astijanaza kuka što nisu i nju oteli.[1]

[1] H. Prunières, *Cavalli et l'opéra vénitien,* Pariz, Rieder, 1931, str. 55.

A kad se pročita podela uloga u operi tog doba, pada u oči da preovlađuju visoki glasovi. Evo podele u operi *Ercole Amante* Kavalija, 1662.[1]

PROLOG

Čintija	Đuzepe Melone, kastrat sopran

DRAMA

Herkul	Pičini, bas
Venera	gospođica Iler, sopran
Junona	Antonio Rivani, kastrat sopran
Hil, Herkulov sin	Đovani Agostino Pončeli, tenor
Jola, kći kralja Eutira . .	sinjora Ana Berđeroti, sopran
Paž	? (kastrat sopran)
Dejanira, Herkulova žena .	sinjora Leonora Balerini, sopran
Loko, njen sluga	Kjarini, kastrat alt
Pasiteja, Sonova žena . .	sinjora Bordoni, sopran
Sono, nema ličnost	
Merkurije	(Taljavaka?) (tenor)
Neptun	Bordiđone, bas
Sen kralja Eurita	
Sen Busirida	
Sen Laomedonta, kralja	Zaneto, kastrat alt
Troje	Vulpio, tenor
Sen kraljice Klerike . . .	gospođica de Labar
Lepota	

Navedeno je pet kastrata, pet soprana, tri tenora, a nigde se ne kaže kad je u pitanju prerušavanje. To se pretpostavlja. Najčešće se, uostalom, ne pravi razlika između muških i ženskih soprana. Sve što nam je ostalo od Kavalijevog *Egisto*, prikazanog u Parizu 1645, samo je spisak lica[2]: »Lidio, ljubavnik Klorinde, Klorinda, zaljubljena u Lidija (...)«. Zna se samo da peva Ana Frančeska Kosta, a što se tiče ostalih »diva« i »divina«, ostalo nam je samo pismo gospodina De Vilerea parmskom vojvodi:

[1] H. Prunières, *L' Opéra... Lulli*, str. 278-279.
[2] H. Prunières, *op. cit.*, str. 83.

Italijanski muzičari, koji su ovamo došli pošto su tri-četiri puta pevali pred njihovim veličanstvima, otišli su.[1]

Nalazimo se, dakle, pred još jednim odbijanjem kodifikovanja podele uloga prema polu, a na osnovu načela, to smo videli u tekstovima Dela Vale, da su važni »soprani, vrhunski ukras muzike«. A ukrasi su aseksualni. Da napomenemo da je pitanje nestvarnosti kao posledica ustanove kastrata drugi problem, koji je vezan za društvenu ideologiju. Na to ćemo se vratiti. Zasad ostaju problemi mešavine žanrova, stereotipskog siromaštva libreta, razvodnjenosti tekstova čiji je izvor u prerušavanju. *Hipermestra* od Kavalija (1658) nudi primer sluge u komediji preobraćenog u vojnika, parazita; obično glup, ružan, gluv ili mucav, on daje mogućnost dramskog kontrapunkta: ovde je opet poništeno ono što je moglo biti teksualni elemenat (setimo se Mocartovog Leporela) nerazlučivanje žanrova je deo prerušavanja — izvesti na scenu glupog slugu, koji ništa ne shvata od drame u toku, daje mogućnost libretisti za jevtine efekte zasnovane na šemama, a ne na tekstu. Da navedemo primer Vafrina, koji peva kanconetu dok se Hipermestra, luda od bola, baca s kule, a u poslednjem času (zahvaljujući mašineriji) hvata je Junonin paun, dok njena poverenica Eliza jecajući traži njen leš. Bufon je u odnosu na kastrata ono što je Leporelo za Don-Đovanija: začarano ogledalo.

ZAKLJUČAK

Smrt Luja XIV, stvaranje Pistokijeve škole kastratâ u Bolonji 1700, nastavak bufo-opere početkom veka, donose preokret u razvoju opere. Sedamnaesti vek je bio trenutak pevane drame kad je ova, začaurivši se u velike kategorije prirode — to

[1] *Ibid.*, str. 82.

jest Državu, Svet i Izraz — začela stvaranje sinteze klasičnog imaginarnog. Predložila je političku organizaciju saobraznu pravilima ukrasa i pojave, podelu na fizičku, shvatljivu prirodu, oslobođenu problema tajne, drage skolastičarima, i društvenu prirodu, usmerenu ka novom forumu — zgradi opere. U korišćenju govora opera je, odbijajući da naučno razmotri odnos pevanja i govora, potvrdila potrebu da fenomen potajnog rušilačkog izražavanja, kakvo bi moglo biti opersko pevanje, skrene na njegove moguće datosti: medicinu, fizičko (a ne seksualno) telo, usmeravanje ka instrumentalnom. Daleko od otvaranja mogućnosti za razvoj novih jezika i od uvođenja novih referenata, operski libreto se brzo začaurio oko *dvostruke ideološke negacije:* izražavanje se svodi na tek naznačeno odslikavanje smisla, zajemčeno odbijanjem da se ujedini kosmološka priroda s psihofiziološkom; umesto da postane središnji prostor, obrazovan nadovezivanjem na teorije urbanizacije, opera postaje prostor koji tone u dubinu. Zaokružena političkim monopolom izražavanja, hegemonijom jezika koji teoretičari i dalje analiziraju teološkim rečnikom, mada im opera nudi paradigmatičan primer samonastajućeg smisla putem neoznačitelj — neoznačenik (muzički znak je neproizvoljan znak; dakle, da li je znak?) i, prema tome, mogućnost oslobađanja izražavanjem društvene sadržine, opera pomera humanističko usmerenje ka centru, zgradi-forumu, prema svom amblemu — ariji. Tako vidimo čudno skretanje koje klasičnoj ideologiji dopušta da brzo obuhvati operu (problem rušilačke »precioznosti« opere se nije ni postavio: pevana drama nije imala pravo na pokušaj da se sruši ideološko zaoštravanje u društvu, pokušaj poznat u francuskoj i italijanskoj književnosti). Istovremeno, država tu ideološku varijantu brzo prenosi u sopstveni delokrug: javljaju se elementi prinude, koji, s jedne strane, izjednačuju operski zanat s plemenitim zanatom, uvodeći u kategoriju

ustanova novinu metaforički začetu u *Kraljičinom komičnom baletu,* a s druge strane smeštaju gradski i fizički centar u političku sredinu. Opera je, istovremeno, i mesto pojavljivanja kralja, politička metafora njegovog prostora (zgrada-forum), a i prostor gde označavanje ide putem autoritarnosti arije. Isključeni su seksualno telo, operski izraz kao nov jezik podražavanje jezika uopšte, mogućnost višeznačnog mesta svečanosti. Opera društvenog savršenstva poništava čak i problem prerušavanja, to jest zavodljivost seksualnog i dramskog, koji ne mogu da se kodifikuju, te ovaj problem svodi na tehniku istine. Savršenstvo XVII veka, reklo bi se, nepopravljiva je ograda koju politički klasicizam podiže oko samog sebe: cilj je jasnoća, primerenost, raspršivanje svake tajne (prerušavanje je samo dramska igra). Klasična opera nije bila pobeda kodifikacije, koja pretpostavlja sistem prenošenja sveta u operu, već usavršavanje sveta definicije: opera društvenog savršenstva obrazovana je na pokušaju da se stane na put svim mogućnostima slobodnog izražavanja sveta. I da je opera imala moć da sruši sve konvencije, da bude revolucionarna, ona ipak ne bi bila ogledalo društva i monarhističke ideologije, već *umetnost koja ih opravdava.*

II glava

OPERA PRIRODE I TELA XVIII VEK

UVOD

Od konstrukcije, koju bismo mogli nazvati kosmološkom, izgrađene u operi XVI i XVII veka ništa pametno nije ostalo. Prisustvujemo ponovnoj definiciji elemenata koji su ostali neodređeni, ili radu na strukturama koje dotad nisu postojale. Prekid koji donosi opera XVIII veka je potpun. Razume se neki se oblici ne pomeraju, talože se: tako se zvanični položaj pevača menja, što ne sprečava državu da ima poslednju reč (na primer, pevačici Sent-Iberti će 1782. pripretiti odvođenjem u zatvor La Fors ukoliko odbije da peva; za jedne turneje po unutrašnjosti kraljevska trupa nema pravo da napusti grad u kome gostuje); osim toga, dekor ostaje isti, različiti tipovi glasova se ne pomeraju — jedva da uklanjanje kastrata u Francuskoj unekoliko remeti ravnotežu. Najzad, sadržaj opera i način komponovanja (uprkos reformama Ramoa i Gluka ili Čimaroze i Pergolezea) u pogledu glasova ne donose mnogo novina. Može se reći da su se strukture staložile, a na njima će se nadgraditi novi stavovi. Oni će, oduzimajući smisao prethodnom redu stvari, doneti novu ideologiju: operu društvenog savršenstva smenjuje shvatanje da se operski žanr neposrednije vezuje za telo. Usmerenost na politiku

— od mesta predstave do isključivanja bilo kakvog istraživanja u oblasti jezika koje bi dovelo u pitanje reč države — razvodnjava se u korist nove tematike: telo i njegov imaginarni sistem. Mogli bismo pojedinačno navesti datume pojava novog viđenja XVIII veka: pozorište San-Anđelo u Veneciji prihvata već 1686. komični intermeco, iz koga će ubrzo nastati bufo-opera i komična opera, s Cimarozinim komadom *Đanina i Bernardone:* 1700. Pistoki osniva u Bolonji prvu školu za kastrate; a 1708. Alar i udovica Van der Bek kupuju privilegiju prikazivanja komedije s pevanjem i igranjem u Operi; najzad se i francuska opera (»tragedija«) obnavlja prihvatajući balet na manje određen način (Kampra prikazuje 24. oktobra 1697. *Galantnu Evropu* u Kraljevskoj akademiji). Vidimo da sve te novine dospevaju u operu preko tela: bufo-opera preobražavajući izražavanje osećanja, opera-balet menjajući ulogu ukrasa, a kastrat, uzdignut na razinu operskog arhetipa, uvodeći seksualnost. Ali ova obeležja su tek približna. Ideologija XVIII veka zahteva od opere da joj pruži višestruki prostor, na rasklapanje, promenljiv, gde sve može da se odigra, za razliku od uzdržanog rada XVII veka. Tada dolazi do promena u odnosu prema telu: od kostima ka ideologiji »scenske igre«, pevana drama i komična opera moraju da označe ovo novo oslobađanje. Od sad će se ova tematika prenositi na muzički jezik: u onoj meri u kojoj izraz nije više monopol socijalnog položaja ili samog mesta, jezik može da traži uslove sopstvenog delovanja. Ovde će veza između opere i prosvećenog apsolutizma biti očigledna. Treba, dakle, naći najbolje moguće sredstvo da bi se najavio taj savršeni i podruštvljeni novootkriveni jezik: dihotomija kastrat/primadona (želeli bismo da upotrebimo neki francuski izraz za primadonu, jer je imaginarno koje u sebi nosi francusko, ali nema boljeg izraza od ovog italijanskog) sažima problem tumačenja, koji — u stvari

— ne nalazi rešenje. Sledeći tu nit, opersko imaginarno XVIII veka pokušaće da zamisli prirodni i čulni svet na Rusoov način. Bespolnog pevača će smeniti ukrašen ili obnažen pevač, uključen u svet u kome jezik nešto znači i u kome je mesto predstave svečanost za pojedinca.

I VIŠESTRUKOST MESTA

Stvara se novo mesto opere, koje, na prvi pogled, izgleda kao nastavak nestalnih dekora XVII veka, ali je u stvari njegova suprotnost. Između *Komičnog baleta,* svakodnevnih pozorišta Vigaranija i pozorišne arhitekture XVIII veka nema kontinuiteta. Pozorišno mesto ne unosi nikakve novine u dekor, mašineriju, pratikable. Opšta namena menja smer. U XVIII veku pozorište kao mesto predstave — po našem shvatanju, da se razumemo — nije više podražavanje monarhijske države. Naprotiv, ono u srce operskog prostora usađuje pojam publike. I mada se to već ranije desilo u Italiji, gde je socijalna potka bila labavija, savršenstvo u tome dostignuto je baš u Francuskoj. Dovoljno je proučiti planove dvorana za »svečane balove«, opere, gozbe, političke skupove da bi se uvidelo da u središtu nije kralj već publika, i to isto toliko koliko i pevači. Stvaranje ustanove *Duhovnog koncerta* 1725. kršenjem monopola Akademije, predstavlja priznavanje tog zamišljenog prelaska s jednog središnjeg na rasuta mesta:

> Na dan 22. januara 1725, po kraljevom blagoizvoljenju, izdata je i odobrena gospodinu An Danikan Filidoru, stalnom članu Kraljeve muzike, privilegija da ustanovi i daje javne koncerte duhovne muzike u gradu Parizu tokom tri godine, počev od 17. marta, i to u dane kad ne bude bilo nikakve predstave, znači tri nedelje Uskrsa, Duhovi, Svisveti, Božić i svi praznici Bogorodice i dan uoči njih; ovo odobrenje i ugovor obavezuju imenovanog gospodina Filidora da ne izvodi nikakvu francusku muziku ni odlomke i da navedene javne koncerte održava u dane kad ne bude opere . . .[1]

Nameće se poređenje politike italijanskih pozorišta, narodskih i mnogobrojnih, s politikom Francuske, koja stvaranjem dve paralelne ustanove priznaje značaj publike. Treba videti koliko je ovaj *Duhovni koncert* imao uspeha kod publike i koliko je i kako doprineo potvrđivanju svih talenata onog doba.

Najveći broj prisutnih — ne računajući besplatne ulaznice — bio je na dan Uskrsa 1787 (1.324 karte) i 1788 (1.188 ulaznica); iduće, 1789. godine koncert na Veliki petak okupio je najveći broj slušalaca: 1.423. Nasuprot tome, najmanje posetilaca privukli su koncerti 2. aprila 1787 (198 ulaznica) i uoči Božića 1788. i 1789. (139 i 161 ulaznica). Tokom uskršnje dve nedelje, od Cveti do posle Uskrsa, bilo je najvećih razlika: najmanji broj posetilaca bio je 1.787, samo 198 prodatih mesta, a najveći 1.324, dok u 1788. ovi brojevi opadaju na 178 i 1.188; najmanji broj posetilaca uopšte bio je 162, a najveći 1.423. Ovaj se period deli na dva jasno razgraničena dela, pre Velikog petka 1787, kad se broj posetilaca kretao od 350 do 1.270, i posle Uskrsa, kad se održavao između 150 i 1.300. U istom razdoblju 1788. raspon je bio od 800 do 1.300, a potom od 650 do 1.100; najzad u 1789. bilo je samo od 250 do 1.000 posetilaca u vreme pre Velikog petka, a od 600 do 1.000 u sledećem periodu.[2]

---

[1] Navedeno u C. Pierre, *Histoire du Concert spirituel,* Pariz 1975, str. 15.

[2] *Ibid.,* str. 56.

1743.	prihod	8.920	livri od	8	koncerata
1744.	"	19.398	" "	19	"
1745.	"	9.738	" "	11	"
1746.	"	24.249	" "	18	"
1747.	"	17.932	" "	14	"

Što u proseku iznosi po koncertu:

1743.	1.115	livri
1744.	1.021	"
1745.	885	"
1746.	1.347	"
1747.	1.281	" [1]

Kako se organizuje novi prostor? Može se reći da se smer menja, iako mu je i dalje temelj estetika prolaznosti. Dvorana menja izgled, sve se više približava sadašnjem obliku, čiji je cilj da rasporedi publiku naspram scene i da postigne što bolju akustičnost. Skala Pjermarinija iz 1774. Pariska opera Moroa 1764—1770, srušena 1781, Odeon Perea i Vajija iz 1779, pozorište V. Luja u Bordou 1782, pozorište Francuske komedije 1787—1790, pozorište Fejdo iz 1788. pripadaju istoj estetici, usavršenoj prilikom izgradnje Kraljevskog pozorišta u Versaju 1753. Teorija arhitekte Gabrijela zasniva se na načelu osvetljenosti i vidljivosti. Pravougaonu dvoranu i scenu uokvirenu stubovima smenjuje elipsasto rešenje. Namera je dvostruka: preći s privremenog pozorišta, izgrađenog za jedno veče, na stalnu dvoranu, obavezno namensko mesto, i istovremeno sačuvati višeznačnost prostora. Prostor treba da je u stanju da primi pod svoj krov i balet i operu, ali i svečani bal. Može se reći da je svojstvo promenljivosti prešlo sa zgrade na namenu. Odnos prema publici mora, dakle, da se neposredno upiše u stalni raspored. Dvorane koje je gradio Šalgren, ma kako bile kratkotrajne, ostavljale su grižu sa-

[1] *Ibid*, str. 25.

vesti što nisu trajnije: taj paradoks biva jasniji kad se zna da je cilj vođenje računa jedino o odnosu publika — pevač. Smeštanje kraljevske lože u *niz* loža znak je da je sad kralj samo jedan od gledalaca. Raspad reference državnosti dovodi do konkretizacije mesta upravo u času kad se uobličava uloga pozorišta kao mesta svečanih skupova. Karakterističan je tekst jednog nemačkog teoretičara iz doba nacionalsocijalizma baš u pogledu te zavisnosti arhitektonske konstrukcije od publike.

Gabrijel okružuje sedišta otvorenom galerijom, izdeljenom pregradnim zidovima do polovine visine; iznad nje je krug sedišta poslednje galerije i još više. A približno na polovini celokupne visine zgrade nalazi se galerija sa stubovima, i ona otvorena, sa stepenastim redovima sedišta. Ako je otvoren raspored sedišta neočekivan, još je neobičniji prirodni položaj proscenijuma nasuprot krugu gledališta. Ishod je da unutrašnjost nema onu baroknu uzburkanost. Ona suprotnost osovina, koja je obično mana pozorišnih građevina, ovde je srećno izbegnuta. Nijedna se vidljiva žižna tačka ne razaznaje u ovom pozorištu, a osvetljenje je srazmerno raspoređeno u vidu mnogobrojnih svećnjaka smeštenih između stubova galerije. Da se vratimo na sklop: velika poprečna tavanska greda deli unutrašnji prostor proscenijuma po dijagonali i nosi elipsasti luk, ukrašen ogledalima prema gledištu, izbegavajući ukrasni privid sfere ili kupole. U pozorištu koje je Suflo sagradio u Lionu, pozorištu o kome smo već govorili, prostrani ravni zidovi doprinose jednoobraznom i mirnom izgledu unutrašnjosti. Strogu jasnoću Gabrijela nastavio je Moro nekoliko decenija kasnije pri obnovi Francuske komedije u Pale-Roajalu.[1]

[1] Dr. ing. Werner, *Der Zuschauerraum des Theaters*, Lajpcig, Gabler, 1935.

Ne treba zaboraviti da su nemačka pozorišta od 1935. do 1943. bila okrenuta narodu a ne fireru. Samim tim ovaj teoretičar, okrenut jedinstvenoj masi publike, prirodno nalazi u francuskom pozorištu nekakvu ideologiju zajedništva, mada se razdvajanja gledalaca traže na sve načine. To znači da je francusko shvatanje XVIII veka, dovršenije od italijanskog, u suštini težilo sprečavanju mase da se zgusne oko kralja.

U pomenutim francuskim pozorištima građevinska uloga stepenastih sedišta bila je nerazlučivo vezana za stubove, a zajedničko im je bilo da ostave slobodnu, vidljivu tavanicu jednostavne gradnje. Pošto u Francuskoj podela na lože i njihova prisnost nikad nisu bile tako omiljene kao u Italiji, to je bilo moguće naći veći broj rešenja za stepenasta sedišta (...). U stvari, u Francuskoj su u gradnji pozorišta okušana skoro sva zamisliva rešenja loža, balkona i galerija, u najrazličitijim kombinacijama. Uprkos vekovnom značaju »velikog reda« u arhitekturi, primenjivan je kasno, retko i s oklevanjem u rešavanju unutrašnjeg prostora pozorišta, jer je sužavao vidno polje znatnom broju zadnjih sedišta.[1]

Ova tehnika razlikovanja ide uporedo s višestrukom namenom operske dvorane: menjati namenu znači onoj sili, koja je ranije bila organizator, oduzeti pravo da određuje promenu, pošto zgrada sve više teži trajnosti. Ako uporedimo dvoranu za svečani bal koju je u unutrašnjosti Gabrijelovog pozorišta sagradio Žalije, dekorater kraljevske gozbe prilikom venčanja dofena s Marijom Antoanetom, s dvoranom Šalgrena sagrađenom za istu priliku 1770. a za račun austrijskog ambasadora, iznenadiće nas njihova sličnost s operskim dvoranama. Ista mesta služe različitim namenama, a monarh je uključen u publiku. Tačnije: ne zavisi više ni od njega da

[1] Werner, *op. cit.*, str. 75.

li će biti u središtu društvene predstave. O tome svedoči i dvorana Duhovnog koncerta (dvorana Sto Švajcaraca), koja je zamišljena isključivo prema potrebama publike:

Sudeći prema modelu, gradnja je vrlo domišljata. Sve su lože podjednake veličine, sve grede koje nose pod loža jednake su dužine, a na oba kraja okovane i zakačene za nosače, tako da je cela konstrukcija, čiji se delovi međusobno drže, vrlo čvrsta iako samo oslonjena na zidove, bez ugrađivanja, te se može skinuti za dvadeset i četiri časa. Ako se baš hoće, mogu se, radi veće sigurnosti, dopustiti tri zavrtnja ugrađena u zid, što ne mora da se vidi i ne predstavlja nikakvu smetnju (...)[1]

Otvorena 1728, prepravljana je 1748, 1762. i dalje, sve do zatvaranja u vreme revolucije, a sve u cilju veće udobnosti publike. Dva su činioca uticala na ovaj preobražaj pozorišta: balet i politika. Pojava opere-baleta u XVIII veku izbaciće — paradoksalno — kraljevsku porodicu sa scene: prošlo je vreme kad se kralj pojavljivao kao Apolon u *Tetidinoj svadbi* (1654) i kad je vojvoda od Mena, Kuprenov učenik, igrao jednu od uloga u Lilijevoj *Alkesti;* 1700. je to zastarelo. Sa Kamprom i Ramoom baletska trupa postaje jedan od prvorazrednih činilaca. Plemići više ne izlaze na scenu. Ovo isključivanje monarha i njegove okoline iz predstava i njihovo odbacivanje u publiku ogleda se jasno u satiričnom tekstu Šarla Difrenija, tekstu preteči Monteskjea i *Persijskih pisama,* tekstu koji jasno naglašava povlačenje kraljeve ličnosti izvan samog operskog mesta:

Četiri časa otkucava, hajdemo u Operu; treba nam bar sat vremena da se probijemo kroz gomilu koja opseda njena vrata. Loše se izražavate,

[1] Arch. Nat. 0[1]1683 (2a), navedeno u C. Pierre, *op. cit.*, str. 72.

veli mi moj Sijamac, ne kaže se njena vrata; prema mojoj predstavi o veličanstvenosti opere, tamo se može ući samo na veličanstvene dveri. Evo ulaza, odvratih mu ja, pokazujući mu prstom vrlo mračno prozorče. Gde to? — uzviknu on, sve što vidim je samo mala mračna rupa u zidu iz koje nešto dele. Da priđemo. Šta sad ovo znači? Kakva ludost dati zlatnik za komadić kartona! Ali ne, ne čudi me što je tako skup, vidim na kartonu neka slova, koja sigurno imaju magijsku moć. Niste se mnogo prevarili, rekoh mu, to vam je pasoš za ulaz u začaranu zemlju, hajdemo brzo i smestimo se na pozornicu. Na pozornicu? odvrati moj Sijamac, vi mi se rugate, nećemo se mi prikazivati, došli smo da vidimo druge kako predstavljaju. Ne mari, rekoh mu, hajde da se tamo raširimo, ne vidi se ništa, a čuje se slabo, ali to su najskuplja mesta, te prema tome i najuglednija. Međutim, kako vi još niste navikli na Operu, nećete na pozornici naći ono uživanje koje nadoknađuje gubitak predstave. Pođite za mnom u ložu; dok ne dignu ovo platno, reći ću vam nešto o zemlji koju nam ono krije. Opera je, kao što vam rekoh, boravak u začaranoj zemlji preobražajâ, ima ih vrlo iznenadnih; dok trepneš okom, ljudi se u polubogove pretvaraju, a boginje postaju ljudska bića; ovde Putnik ne mora da se trudi i prolazi ovom zemljom, predeli putuju pred njegovim očima; ne pomerajući se s mesta prelazi s kraja na kraj sveta, i od pakla do Jelisejskih polja. Dosadno vam je u strašnoj pustinji? Na zvuk pištaljke evo vas u Vilinskom carstvu. Operske vile bacaju čini kao i sve druge, samo su njihove čini prirodnije, osim šminke. Mada se već nekoliko godina mnogo priča o vilama iz prošlosti, još se više priča o operskim vilama; priče nisu ništa istinitije, ali su možda vere dostojnije. Vile su po prirodi dobročiniteljke. Međutim, onima koje vole ne daruju

bogatstvo, to zadržavaju za sebe. A sad da kažemo i neku reč o prirodnim stanovnicima Operske zemlje: to vam je malo čudan svet, govori samo pevajući i hoda samo igrajući, a često čini i jedno i drugo kad mu je najmanje do toga. Svi potpadaju pod gospodara orkestra, apsolutnog vladara, koji, dižući i spuštajući svoj skiptar u obliku palice, određuje sve pokrete tog ćudljivog naroda. Razmišljanje je u ovom narodu retko: pošto su im glave pune muzike, misle samo o pesmi, a izražavaju se zvucima; međutim, daleko su doterali u poznavanju nota, i kad bi se razmišljanje notama beležilo, čitali bi kao iz knjige.[1]

Ovaj tekst otkriva, pod plaštom šaljivog ćeretanja, da se opera sad u stvari smatra društvenom predstavom, a ne više prikazivanjem monarhije. Balet je mogao samo da doprinese obrazovanju te praznične ideologije. Nije dakle nimalo iznenađujuće što lako dolazi do pretvaranja svečanih dvorana operskog tipa u dvorane kao mesta političkih skupova. Dvorana Skupštine staleža iz 1789. izgrađena je po ugledu na Šalgrenovu dvoranu iz 1770, a po planovima Prijera. Iako se vratila pravougaonom obliku, ipak raspored podseća na plan opere: pošto ju je Paris preuredio za Narodnu skupštinu, vidi se da je kraljevska scena u dnu dvorane, gledaoci su na galeriji, smeštenoj na polovini visine kolonada. Drugim rečima, odnos gledalac — pevač zamenjuje se odnosom gledalac — govornik + kralj, a scena se pretvara u parter, uz dodatak, bivšeg proscenijuma, gde je bio kraljevski baldahin. Celina donjeg dela preuzima pozorišno značenje. Čim kralj nestane, polukružna scena se uklanja, gledaoci ostaju u ložama i u »amfiteatru«: govornička veština revolucije naći će sebi mesto u potpuno operskom prostoru, gde je publika narod, a na sceni cela vlada. Treba znati da su i najsitniji delovi dekora uzeti iz

[1] Charles Dufresny, *Amusements sérieux et comiques*, str. 75—65, Pariz, 1707.

skladišta dekora »Sitnih zadovoljstava«, od stubova iz lažnog mermera pa do tafta zastora. Teror će se odigravati u dekoru opere XVIII veka. Merkir de Frans od 16. maja 1789. (131 strana dodatka) video je u toj dvorani vrhunac pozorišne arhitekture.[1] Drugim rečima, mesto operske predstave predalo je palicu mestu govorničke predstave, glasom deklamacije istisnut je glas pevača, a narod je postao publika. Ovo ideološko pomeranje izaziva sad podelu funkcija između pozorišta i javnog mesta govorništva. Dok je monarhija XVII veka platila danak publici svečanosti i stvaranju zatvorenog višestrukog pozorišnog prostora, revolucija, pošto je privremeno stopila oboje, brzo se priklanja sledećem razlogu: spajanje ne sme da potraje, jer će štetiti političkom društvu. Revolucija najavljuje moderni raskol između publike i svečanosti, rusoovska teorija svetkovine gubi se u političkoj praksi revolucionarne reči. Najpre vidimo izopačavanje operskih prostora i njihovo uključivanje u političku svetkovinu:

> Odbor narodnog spasa poziva umetnike Republike da konkurišu za pretvaranje u pokrivene arene prostorija između Ulice Bondi i Bulevara, koje su služile Operskom pozorištu; ove će arene služiti za proslavu pobeda Revolucije pevanjem građanskih i ratničkih pesama i za narodne svetkovine preko zime. Konkurs je otvoren mesec dana počev od 10. floreala, a za umetnike iz unutrašnjosti od dana obnarodovanja ove odluke.[2]

Zadržala se podela umetnik — publika, ali sad politički vanumetnički cilj treba da je objedini. U drugoj fazi operska umetnost (jer »pozorište: uvek treba čitati »opera«) gubi sposobnost *predstavljanja* politike, merilo nije (rusoovska) jednakost glumac/

---

[1] Pomenuto u A. C. Gruber, *Les grandes fêtes .... Louis XVI*, Pariz, Droz, 1972.

[2] Décret, Comité du Salut Public, 5. floréal an II (24 april 1974).

gledalac, već osnovna nemogućnost umetnosti da politiku izvede na scenu: narod može da delegira svoj suverenitet, ali se moć izražavanja istorije ne može delegirati umetnosti; narod prisustvuje govorničkim dvobojima Barnava, Robespjera, Dantona, čija je retorika ista kao u junaka Meilovih opera, ali ipak ne može da gleda samog sebe kako predstavlja. Narcisoidnu fatamorganu XVII veka smenjuje političko neprihvatanje operske pozorišne umetnosti:

> Ništa ne dokazuje bolje potrebu uspostavljanja revolucionarne uprave nad pozorištem od vrste i duha dela koja su na repertoaru (...) Ove se primedbe odnose, prirodno, na neke pozorišne komade podnete Komisiji na pregled, a pod naslovom Svetkovina vrhovnog bića. Navesti ih znači dati njihovu analizu: oni nude veliku, uzvišenu sliku 20. prerijala, suženu na razmere scene koja ih čeka. Mora se odati priznanje sadržini dela: namera je čista. Ali zar s tim svečanostima u minijaturi nije kao s grupama dece koje za trenutak zakrče okuku ulice te misle da su čitava vojska? Šta biste rekli kad bi vam prikazali Aleksandrove bitke u magičnoj lanterni ili Herkulovu tavanicu na bombonijeri? Kad mi koji autor podnese Francusku na nekoliko tabli, prirodu u sažetom izdanju, kad vidim da iz dvanaestak kulisa izlazi ogroman narod čiju bi veličanstvenost jedva obuhvatilo široko polje, narod koji se može okupiti samo pod nebeskim svodom, čini mi se da sam se našao pred neznaličkim duhom onog finansijera koji je svoje knjige sasecao da bi ih prilagodio svojim policama od mahagonija, ili pred varvarskim duhom Prokrusta koji je sakatio živa tela da bi ih sveo na razmere svoje gvozdene postelje (...) Tako je onaj ko je prvi smislio da prikazuje takve svetkovine unizio njihovu veličanstvenost, uništio njihovo delovanje i dao znak za federalizam u religiji francuskog naroda i ljudskog roda; jer ako je dopušteno okupiti u jed-

noj dvorani i na pozornici prerušiti svetkovine naroda, ko je taj ko ne vidi da će onda maskarade postati pretežno svetkovine dobrog društva, da će pripremiti nekim ljudima zadovoljstvo da se izdvoje, da izbegnu narodni pokret. Svetkovine naroda su vrline: one su opšte i slave se samo u masi ... Na osnovu ovih razmišljanja Komisija javne prosvete — smatrajući da komadi posvećeni prikazivanju Svetkovine vrhovnog bića pružaju, bez obzira na darovitost pisaca, tek uske okvire umesto prostrane slike, da su ispod prirode i istine, da proizvode suprotno dejstvo uništavajući značaj nacionalnih praznika, razvijajući njihovo jedinstvo podražavanjem bez veštine, slikom bez života, zamenjujući grupama narod, vređajući njegovo veličanstvo, da štete napretku umetnosti, guše talenat, kvare ukus ne obrazujući naciju — odlučuje: da Svetkovina vrhovnog bića neće moći da se prikazuje ni u jednom pozorištu Republike.[1]

S druge strane, pozorište je sad ograničeno na određena mesta: desetina operskih pozorišta dobija pod revolucijom redovne subvencije, Fabl d'Eglantin redovno komponuje komične opere, Meil i Gosek pišu za scenu i za revolucionarne svetkovine. Jednom reči, pod carstvom propada kompletno pozorište revolucije, ostaje opera onakva kako će je opisati Balzak, Prust, Sand. Politička publika iščezava: odbacuje se masovna opera, to jest svetkovina s pevanjem gde je glumac i gledalac. Izveštaj Davida o operskom vidu slavlja u čast vrhovnog bića (7. juni 94) ostaje primer revolucionarne ideologije pevanja kao sredstva komunikacije između političkog izraza i delegirane suverenosti:

Dolazimo najzad na polje Skupa. Tu se uzdiže breg. Na vrhu je drvo Slobode. »Predstavnici hitaju pod zaštitničke grane.« Ljudi se okupljaju

[1] *Op. cit.*

s jedne strane, a žene s druge. Oglašava se muzika. Prvu strofu protiv neprijatelja Republike pevaju muškarci, a prihvata je u horu čitav narod. Drugu strofu pevaju žene. Treću čitav narod. »Sve se kreće, sve vri na bregu (...). Ovde žene grle decu koju doje, tamo najmlađu mušku decu prinose u slavu tvorcu prirode. Devojke bacaju ka nebu cveće koje su donele, svoju jedinu imovinu u tom ranom nežnom dobu. Sinovi polažu ratničku zakletvu. Starci im daju svoj očinski blagoslov. Artiljerijske salve i ratničke pesme ...[1]

Revolucija je u jednom trenutku ostvarila jedinstvo publike i glumaca. Međutim, može se reći da je, koristeći prostore obeležene u XVIII veku, uspostavila tri paralelne strukture: par publika — glumci, par publika — govornici i par narod — bog, a sva tri para su dejstvovala u istom operskom prostoru. Samo se onaj prvi zadržao i u XIX veku, i to oslobođen parazitskih naslaga: struktura publika — govornici unosila je didaktičku komponentu, koja nestaje u XIX veku, a u kojoj je publika bila ideološki deo radnje, jer je delegirala drugima svoju moć izražavanja. Struktura narod — Bog bila je, u drugostepenoj analizi, struktura *Komičnog baleta* u kategorijama dvorjani + narod/kralj, s tim što je prva kategorija prikriveno korišćenje dvorjana u okviru trupa pevača i baleta u XVII veku. Sad dolazi do prečišćavanja pojma publike i predstave u smislu stvaranja operske dvorane, zatvorene, konačne, komercijalne, kakva je u naše vreme.

Pošto je novi prostor oborio dvostruku, socijalnu i političku, pregradu koju je postavio XVII vek — jednom reči, dvostruko albertijevsko i lilijevsko nasleđe je odstranjeno — ostaju samo trošne strukture (svečani bal nije nikako podražavanje *Komičnog baleta;* naprotiv, on ga iznutra ruši) sad treba tražiti pojavu nove ideologije fizičkog i dekorativ-

[1] Navedeno u R. Rolland, *Le théâtre du peuple*, 1913.

nog. Međutim, izgleda da je XVIII vek umeo da u potpunosti dovede u pitanje kartezijanski svet i da ga zameni drugačijim uključivanjem prirode u operski izraz. Dolazi do zaista novog tumačenja sistemom kostima i ideologijom drame izraza, čiji su koreni kako u filozofiji znaka, tako i slikarstvu. Monarhijsku zatvorenost smenjuje nova ograda, ograda opere od bilo kakvog prianjanja uz državu, opere začaurene oko prirodnog i izražajnog sveta. Revolucija je dovela, rasipajući dramu po višeznačnim prostorima, do nemogućnosti političkog činioca da pruži simboličan prostor za državni čin. Revolucija je ušla u dekore operske prirode kako su je ponovo odredili Didro, Ruso i Vato.

II UKRAS I POLOŽAJ TELA

1 — *Semiologija kostima*

Dardan Žan-Filipa Ramoa, jedno od dva glavna dela francuske operske tragedije XVII veka, pored *Kastora i Poluksa*, daje u potpunosti taj paradigmatički sistem opsednutosti kostimom, koji je u to doba vladao u operi. Delo je postavljeno u Fontenblou 8. oktobra 1763, skoro trideset godina posle prvog izvođenja u Parizu. Predstavu u Fontenblou savremenici su zabeležili kao vrhunac scenske umetnosti. Za nas je značajno da je muzika *Dardana* bila već poznata, te se pažnja poznavalaca opere u 1763. usredsredila (i to u kojoj meri! — najbolji dokaz je prikaz *Merkir de Fransa* od oktobra 1763, str. 178—9) na scenski vid tragedije. Ova predstava otkriva čitavu semiologiju kostima, pravi uspon svečanosti, čije je putokaze XVII vek samo naznačio. Opsednutost mašinerijom prešla je u opsednutost kostimom. Prosto nabrajanje elemenata kostima otkriva srž zapleta: drama koja se odvija kroz muziku i pevanje nalazi svoj prvi i najlogičniji iskaz

u odeći glumaca. S određene tačke gledišta, elementi kostima ukazuju na rešenje drame. Zaplet je zasnovan na delovanju tri niza od po dva para: Dardana i Ifide, ljubavnika, Antenora i Teukra, političkog para, i Ismenora i Venere, koji predstavljaju božansku i čudesnu moć. Da podsetimo na zaplet: Teukro je obećao Ifidu Antenoru ukoliko mu ovaj pomogne da pobedi Dardana, koga Ifida voli. Ismenor, čarobnjak, pomaže Dardanu da vidi Ifidu, ali ovaj pada u zarobljeništvo neprijatelja. Venera spasava Dardana, koji onda pomaže Antenoru da uništi jedno čudovište. Venera i Antenor ubeđuju Teukra da Ifidu da Dardanu. To je kraj opere. Pažljiva studija kostima[1] daje ključ odnosa likova. Pre svega, elementi ukrasa dovode u vezu Ifidu i Dardana:

Ifida, kći Teukra, gospođica Arnu: bela perjanica pričvršćena crnom iglom, velika perika krupnih uvojaka, bele čarape, bele cipele kao klompe, dolaktice od srebrnastog glasea, struk, narukvice i široke naramenice od belog satena izvezeni srebrnom mrežom; suknja od srebrnastog glasea izvezena srebrnastom žicom, drape od belog satena ukrašen srebrnim šljokicama i resama. Pojas od ružičastog satena, kratka gornja bluza (doliman) od ružičastog satena ukrašena srebrnom žicom i šljokicama. Dardan, sin Jupitera, gospodin Želiot: bela perjanica, perika, dve male i jedna velika bela rozeta, bela traka, srebrna sablja i predica. Čarape boje kože (ružičaste), cipele rimskog oblika zlatne i plave, obrub od narančastog satena. Košulja i rukavi od tafta boje kože, grudnjak od moarea čelične boje izvezen zlatom, široke naramenice od belog satena s uzdužnim umecima od belog glasea, zlatne šljo-

[1] Archives nationales de Paris, O[1] 3266, navedeno u S. Pitou, Studies on Voltaire. . . . , *Rameau's Dardanus*, vol. CXVI, 1973, str. 283—301.

kice i rese, rotonda od belog satena s umecima od belog glasea, zlatan vez i rese, ogrtač od plavog satena ukrašen obrubom sa zlatnim okcima, kapa sa zlatnim čeonim delom, glava kape od moarea čelične boje, sa zlatnom krestom.[1]

Vidimo da se semiološka mreža obrazuje oko jedne boje — bele i srebrne, koja se s pravilnošću javlja u svim delovima kostima oboje ljubavnika; primećujemo da srebrnobeloj suknji odgovara niz umetaka od belog glasea i rotonda od belog satena. Ovde gornja bluza ružićasta, a tamo ogrtač plav. Moglo bi se reći da su ljubavnici već spareni u slici idealne (belo) i pomalo sladunjave ljubavi (nežne boje simboli žene i muškarca). Frizura i kapa, najvažniji delovi kostima u XVIII veku, takođe ukazuju na namernu sličnost. Od perike do ideoloških obeležja pola (Dardanova srebrna sablja) podvlači se jedinstvo: saten i bljesak. Suprotnost ovom paru je par »zlih«, Antenora i Teukra:

Antenor, vladar, sused Teukra, gospodin Želen: belo perje prošarano perjem u boji, ratnička perika s upletenom trakom, dve male i jedna velika ljubičastocrvena rozeta. Oklop od moarea čelične boje izvezen zlatnim šljokicama i gajtanom, uska dolaktica od ljubičastocrvenog satena izvezena u kvadrate zlatom, zlatna pucad i šljokice, ogrtač od zelenog satena ukrašen zlatnim obrubom s okcima, pantalone od zelenog satena, modeliran kalpak, zlatna kruna. Teukro, kralj Frigije, gospodin Larive: ratnička perika s upletenom trakom, dve male i jedna velika zelena rozeta, ljubičastocrvena traka, sablja. Svetle čarape, grčke cipele od purpurnog satena, zlatne vrpce. Oklop od moarea čelične boje obrubljen sjajnim trakama sa zlatnim šljokicama i gajtanom, uski rukavi — dolaktice i naramenice — široki gornji deo rukava od zelenog satena, narukvice, rub rukava i trake grudnjaka od glasea sa zlatnim zrncima, rotonda od zelenog satena ukrašena glaseom, zlatnim šljokicama i resama, ogrtač od ljubičastocrvenog satena, obrub sa zlatnim okcima, gajtanom i zlatnim kićankama, postava od belog satena s krznenim rubom, pantalone od ljubičastocrvenog satena, modeliran zlatni kalpak, zlatna maska.[1]

Odmah pada u oči oznaka »ratnik«, koja nameće ukrase: osnovne boje su kao bulka, plamenocrvena, purpurna i njima suprotna zelena. Tkanina je ista — saten, ali ukrašena šljokicama i drugim vezom. Utisak kome se teži je dvostruk: šarenilo ukazuje da ličnosti nose dramatičan element (sprečavaju čistu, *sjajnu* ljubav dvoje ljubavnika) i drugo, da pripadaju sistemu razmene, a ne ljubavne uzajamnosti; kad bolje pogledamo, vidimo da zeleni saten služi kod jednog za rukave, a kod drugog za pantalone i ogrtač, da ljubičastocrvena odgovara sistemu ukrštanja; obrnuto, ljubičastocrveni saten poslužio je tamo za rukave, a ovde za pantalone i ogrtač. Istovetnosti boja u ljubavnikâ odgovara sistem ukrštenih boja za političare kao odraz pogodbe koja ih vezuje. Vidimo da su ovde dve strukture povezane, jer je u Antenora — »ljubavnika« u klasičnom smislu reči — perjanica kao u dvoje ljubavnika, a taj znak se povezuje i s plamenom perikom ratnika. Dakle, po ukrasu na glavi on pripada istovremeno i erotskom i političkom svetu: ukrštanje boja (zeleno/tamnocrveno) i ukrasa na glavi zatvara semiološki sistem, kao što i oklop ove dvojice izgleda potpuniji od Dardanovog, čiji se izgled približava običnoj bluzi s rukavima od mekog tafta. Jedina razlika između ratnika je kraljevski hermelin vladara. Dva lika koja učestvuju u *deus ex machina*,

[1] Archives nationales de Paris, 0[1] 3266, navedeno u S. Pitou, *Studies on Voltaire...*, *Rameau's Dardanus*, vol. CXVI, 1973, str. 283—301.

[1] *Ibid.*

to jest oni koji se parazitski mešaju u radnju da bi razrešili dramu, onakvu kakvu su zapleli političari (opera u stvari deluje na tri plana: situacija ljubavnikâ, zatim dramski zaplet kao delo političara, i najzad razrešenje koje donose bogovi) nose kostime s obeležjima svoje uloge. Prvo Jupiterov sveštenik, Ismenor:

Ismenor, čarobnjak i Jupiterov sveštenik, gospodin Larive: crna brada i crna kapa, rozeta i traka plamenocrvene boje, crni štapić, crvene rukavice, iste čarape i cipele kao u Teukra. Odora sa zlatnim prugama, oklop (grudnjak) od crnog satena ukrašen srebrnim zrncima i šljokicama magična slova i srebrne šljokice, rukavi od mrkog satena sa zlatnim prugama, naramenice (široki rukavi u visini mišice) od crnog satena sa zlatnim prugama, srebrnim zrncima i šljokicama, magična slova od srebrnih šljokica. Kecelja od mrkog satena sa sjajnim prugama, srebrne šljokice, izvezena mreža i kićanke. Pojas od crnog satena, sa srebrom izvezenim magičnim slovima i zlatom izvezenim slepim miševima. Pantalone od ljubičastocrvenog satena. Zlatna čelenka, mala čelenka od crnog satena, zlatna magična slova, zlatna i srebrna pucad, crni gajtan.[1]

Njegove su boje tamne, od crnog do tamnocrvenog i boje slepog miša, mrkog, koje krase kako kapu, tako i delove njegovog svešteničkog kostima. Obeležje njegovog delovanja naznačeno je kabalističkim znacima izvezenim po odeždi i tijarom. Nasuprot njemu, Venera nosi sva obeležja svetlosti:

Venera, gospođica Diboa: ista perika, čarape i cipele kao gore (tj. boje kože). Korset, naramenice i narukvice od srebrnog glasea, struk i rukavi na podlaktici od tafta boje kože ukrašeni vencima cveća, biserom i srebrnom mrežom. Suknja od tafta boje kože prekrivena tilom sa svilenim prugama, podsuknja od belog satena sa srebrnom mrežom, draperija od srebrnog glasea postavljena plavom svilom, venci od cvetova i srebrna mreža, ogrtač od plavog satena sa srebrnim šarama.[1]

[1] *Ibid.*

Njen kostim spaja srebrno i plavo. Ova dva lika nisu par, a ipak se uključuju u strukturu kostima. U stvari, Ismenor i Venera imaju svako svoj posebni element kostima — Venera samo svilu i til, Ismenor prugastu tkaninu. Ali dva elementa označavaju njihovu tesnu vezu sa Dardanom: samo Venera i glavni junak nose ogrtač od plavog satena i ružičasti taft. A Ismenoru, koji, bez obzira na to šta želi, dovodi do hvatanja glavnog junaka, zajednička je ljubičastocrvena boja s Teukrom, Dardanovim neprijateljem, kao i ukrasna metalna zrnca, koja samo njih dvojica nose. Uostalom, isti pevač nosi obe uloge — Teukra i Ismenora. Vidimo, dakle, da elementi kostima, koje je tako brižljivo opisao režiser predstave u oktobru 1763, organizuju sistem povezanih znakova koji obrazuju mrežu značenjâ, čak nezavisnu od same radnje i pevanja, mrežu značenja za savremenike isto tako čitljivu kao i sama drama. Kostim glavnih junaka podvlači strukturalnu funkciju koja ih međusobno povezuje. Ako pođemo na proučavanje hora i igračâ, naići ćemo na istu težnju da se izgledom kostima *zasiti* smisao. Prvo horisti: s jedne strane je očigledna težnja krajnjeg izjednačavanja statistâ s glavnim junakom; u prvom činu ratnici podvlače Dardanov kostim, samo bez ljubavnih oznaka, ali uz raskoš srebrnih ukrasa:

Oklopi od moarea čelične boje s uzdužnim prugama od srebrnog glasea, sve izvezeno srebrnim gajtanom, kalpaci od srebrnog moarea sa srebrnim gajtanom.[2]

A gospođice dovode do krajnjeg stepena Ifidinu ružičastu boju pretvarajući je u crveno kao trešnja:

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*

> Suknja od srebrnog glasea, uzdužne pruge i pupoljci od zlatnog glasea, uz ukras od mreže vezene zlatnom žicom, trake crvene kao trešnja, nabori od zlatnog glasea s prugama od srebrnog glasea, ukrašeni srebrnom žicom i kao trešnja crvenim trakama, postava draperije od belog i zlatnog tila, pojas od srebrne gaze, struk od zlatnog glasea, rukavi i uzdužne pruge od srebrnog glasea na struku, ukrašeni zlatnom žicom i crvenim trakama.[1]

Kad se pojave duhovi vazduha, koje priziva Ismenor, ali koji su iz Venerinog sveta, oni nose oznake boginje u sažetom vidu: plavu gazu, što će reći njenu tkaninu i njenu boju u jedinom ukrasu:

> Odelo od plavog tafta, struk i dolaktice ružičasti kao koža, ukrašeni velovima gaze, pletenicama i izrezima plavim na srebrnom i paunovim perjem, pojas od srebrne gaze, kape od plavog tafta ukrašene srebrnim zrncima i čipkom, kao i velovima od italijanske gaze.[2]

Ako sad razmotrimo igrače, videćemo istu povezanost glavnog junaka s drugorazrednim protagonistima: tako se u igrača Levala, koji izvodi svoju igru u drugom činu kao čarobnjak, ljubičastocrveno dovodi do vrhunca i pretvara u plamenocrveno, u crno. Međutim, treba primetiti da su kostimi igrača, izgleda, mnogo više slobodna varijacija na osnovni obrazac (ovde Ismenor) nego dovođenje do paroksizma. Balet će sve do kraja XIX veka biti manje ili više egzogeni element u odnosu na nit tragedije (moglo bi se reći da prvi potpuno endogeni »balet« jeste igra sedam velova u *Salomi* Riharda Štrausa). Tako u trećem činu igračica Gimar igra jedan duo ili *pas de deux* u kostimu koji je izvan struktura radnje (junaka) kako po kroju (zakopčavanje gajtanima, dve vrste draperije), tako i po boji (žuta):

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*

> Struk, rukavi, suknja od žutog satena, nabori preko struka i veliki nabori od plavog satena s prugama od srebrnog glasea, gornji prošireni deo rukava i narukvice od srebrne gaze, šal od srebrne gaze, zakopčavanje na prsima belim satenskim gajtanima, srebrne šljokice i gajtani, rozeta od plavog satena, srebrnih šljokica i gajtana, postava velike draperije od svilene srebrne gaze, rozete od belog satena, srebrni gajtan i šljokice, sve ukrašeno srebrnom žicom.[1]

Očigledno je da su kostimi igrača mnogo složeniji, i s više detalja, od kostima pevača. Uz to treba primetiti i da je opis dekora krajnje sažet — odnosi se prvenstveno na način gradnje i ponovo korišćenje postojećih dekora, kao da je dekor usahnuo u korist kostima:

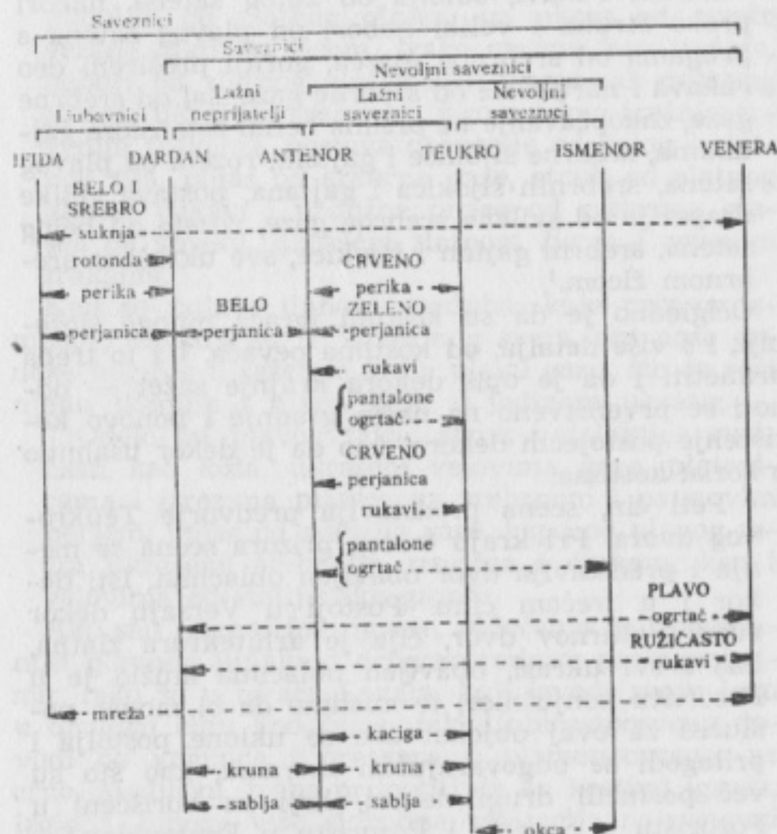
> Peti čin, scena predstavlja predvorje Teukrovog dvora. Pri kraju trećeg prizora scena se menja i predstavlja dvor obavijen oblacima. Isti dekor i u trećem činu. Postoji u Versaju dekor zvani Saturnov dvor, čija je arhitektura zlatna, kao i svi ukrasi, obavijen oblacima služio je u Pozorištu konjušnice, te mislimo da bi mogao poslužiti za ovaj objekat ako se uklone postolja i prilagodi se odgovarajućim merama, kao što su već poslužili drugi dekori, koji su korišćeni u Pozorištu u Šoaziju i Pozorištu u Fontenblou.[1]

Radnju više ne nosi mašinerija i ne daje joj ona očaravajuću moć, već kostimi, koji su prava metafora dramske stupnjevitosti.

Ova semiologija kostima donosi odlučujuću izmenu polja interesa: čaroliju mašinerije smenjuje čarolija tela. Oznake izvan radnje ne daje više dekor s mašinerijom, već ih daje ukrašeno telo. Sad se već nazire prva pukotina u građevini materijalnog sveta opere XVII veka: naglasak nije više na uponašanju fizičke prirode operskim mehanizmom,

---

[1] *Ibid.*



Dijagram 3. – *Semiologija kostima u* Dardanu *Ramoa*

već na telesnom izrazu, na izrazu tela koje može da nosi čitljive znake. Od igre strasti Kloderloa de Laklоa u *Opasnim vezama* i scenskog sistema Sadovih *Sto dvadeset dana Sodome* do semiološke igre kostima teče ista ideologija tela: »Pogodite šta sam, to je vidljivo«. Od tada će telo, koje se može odvesti od raskošnog kostima do krajnje ogoljenosti (jer će ga od sada obeležavati *rublje*, prisutno ili odsutno), postati predmet, gest.

2 — *Vato i gluvonemi*

Teoriju izražajnosti postavlja Didroov tekst o podeli reč/gest. Da bi mogao da definiše kakva treba da je prirodnost dramske igre, Didro je, začudo, pribegao analizi gluvonemih. Isto toliko je razglabano o *Pismu o gluvonemima* koliko i o tekstu o slepima, *Pismo o gluvonemima* je ipak zanimljivo zbog autorovog koncepta »uzvišenosti gesta«, koji pothranjuje problem deklamacije. Još pre no što se razvila polemika o rečitativu ili prirodnom pevanju, Didro je osetio potrebu da suprotstavi jezik reči jeziku gesta, i da na tome zasnuje pojam savršenstva gesta. Evo primera koji analizira na samom početku teksta:

Treba, međutim, priznati da bi jedna od ovih stvari mnogo olakšala one druge, i kad bi pitanje bilo postavljeno određenim gestovima kojima bi se poslužio i odgovor, mogli bi se gestovi zameniti približno odgovarajućim rečima; kažem »približno« jer ima uzvišenih gestova koje nikakva govornička rečitost nikad neće iskazati. To je onaj gest *Makbeta* u Šekspirovoj tragediji. Ledi Makbet mesečarski sklopljenih očiju prelazi u tišini preko scene, podražavajući gestovima nekoga ko pere ruke, kao da su njene još umrljane krvlju kralja, koga je ubila pre više od dvadeset godina. Ne znam ništa što je rečima izraženo a tako potresno kao što je ovo ćutanje i pokret ruku ove žene. Kakva slika griže savesti![1]

Drugim rečima, po njegovom mišljenju, ima jedan trenutak deklamacije (govorne ili pevane) kad značenje mora da pođe putem umetnosti *gesta* (nasuprot *govorničkoj* veštini u užem smislu reči), kao da postoji prag iza koga izražavanje osećanja prelazi iz neizrecivog u pokazivanje. Problematika gesta, kao *nec plus ultra* označavanja, ostala bi izvan

[1] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, s. 1. 1751.

samog pevanja i razbila bi dramsku predstavu (pozorišnu/opersku) u dva sliva — jedan bi bio samo gestikulacija, a drugi fizički oživljen govor — da Didro nije nastavio svoju analizu. A on zaista pokušava da načini sintezu različitih umetnosti izražavanja u okviru iste kategorije, ili, da se poslužimo njegovom terminologijom — pokušava da svaki *hijeroglif* (ili označavajuću suštinu) svake od tih umetnosti podvede pod zajedničko merilo. Tako iznosi uporednu studiju slike, pesme i pevane muzike na reči iste pesme, vatreno polemišući s onima koji propovedaju što vernije podražavanje a ne *izomorfnost:*

Čemu izdvajanje, kažu oni, zašto taj slikar ne bi uzeo uzbudljiv trenutak kad Neptun izdiže glavu iznad vode? Zašto bi bog, kad izgleda kao čovek odsečene glave, zašto bi ta glava, tako veličanstvena u stihovima, ostavljala loš utisak na talasima? Kako to da se ono što nam očarava maštu ne dopada našem pogledu? Znači da lepota prirode nije ista i za slikara i za pesnika, nastavljaju oni i bogzna kakve sve posledice izvlače iz tog priznanja. U očekivanju da me oslobodite tih značajnih mislilaca, zabavljaću se jednim jedinim primerom podražavanja prirode istog predmeta u poeziji, slikarstvu i muzici. Predmet podražavanja sve tri umetnosti je žena na samrti. Pesnik će reći:

Illa graves oculus conata attollere rursus
Deficit Infixum stridet sub pectore volnus.
Ter sese attolens subitoque andixa levavit,
Ter revoluta toro est; occulisque errantibus,
alto
Quaesivit coelo lucem ingemuitque reperta.
(Vergilije)

ili:

[1] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets,* s. l. 1751.

Vita quoque omnis
Omnibus e nervis atque ossibus exsolvatur.[1]
(Lukrecije)

Muzičar će početi intervalom od polutona naniže (a): »Illa graves occulus conata atollere rursus deficit«, zatim će se popeti za lažnu kvintu i, posle pauze, još bolnijim trozvukom (b): »Ter sese attollens«; potom će doći mali interval od uzlaznog polutona (c): »Occulus errantibus alto quaesivit coelo lucem«. Taj mali uzlazni interval biće zračak svetlosti. To je poslednji napor samrtnice; ona će se gasiti silaznim dvozvucima (d) »Revoluta toro est«. Najzad će izdahnuti i ugasiti se intervalom od polutona (e): »Vita quoque omnis, Omnibus e nervis atque ossibus exsolvatur«. Lukrecije opisuje gubljenje snage sporošću dva spondeja: »exsolvatur«; muzičar će ga izraziti dvema celim notama u vezanim stupnjevima (f); kadenca na drugoj noti biće vrlo upečatljivo podražavanje treperenja plamička koji se gasi. A sad pređite pogledom izražavanje slikara i prepoznaćete Lukrecijev *exsolvatur* svuda, u nogama, u levoj šaci, na desnoj mišici. U onom jednom trenutku kojim je raspolagao slikar nije mogao da prikupi toliko smrtnih znakova koliko pesnik, ali su oni zauzvrat mnogo upečatljiviji. Slikar prikazuje samu stvar, dok se muzičar i pesnik izražavaju hijeroglifima. Kad muzičar zna svoj zanat, pratnja će bilo doprineti jačanju izraza pevane partije bilo dodati nove ideje koje tema traži, a koje pevana partija nije mogla da donese. Tako će prvi

[1] Teške oči pokuša da digne ali opet
Zanemože. Zadata tišti pod grudima rana.
Triput se uzdiže i na lakat oslonjena diže
Triput na postelju klonu, očima lutajući visoko
Potraži neba svetlost, našavši je klonu.

I celi život
(da) se od svih živaca i kostiju odvoji.

taktovi basa biti u vrlo turobnoj harmoniji, koja će biti plod suvišnog akorda septime (g) kao izvan uobičajenih pravila, a za njom će doći jedan disonantan akord lažne kvinte (h). Ostalo će biti niz mekih seksti terci (k), koje će obeležiti gubljenje snage i voditi njenom gašenju, što odgovara Vergilijevim spondejima: »Alto quaesivit coelo lucem«.[1]

Vidimo iz ovog teksta da Didro uspostavlja odnos različitih umetnosti i naziva ga »hijeroglifskim«, a mi bismo ga nazvali izomorfnim. Ako se ova analiza prenese na pevano pozorište videćemo da će gest delovati isto kao i slika: likovna kompozicija predstavlja zamišljenu opersku glumu, koja nije ni dodatak ni naglašavanje, već delovanje prave uzajamnosti. Za Didroa scenska igra nije izlišno ponavljanje pevanja, što bi značilo slaganje dva sloja izražajnosti jedan preko drugog, već prosto uzajamno dopunjavanje: gest, koji pripada likovnom svetu, samo je drugo lice pevane reči. Didro stoga i može da napiše:

Povodom energije gesta naveo sam nekoliko upečatljivih primera, koji su me i doveli do razmatranja nekakve uzvišenosti, koju nazivam uzvišenost situacije.[2]

Uzvišenost situacije je uzvišenost pevanja. Ne treba zaboraviti da je XVIII vek opsednut savršenstvom slikarstva, koje daje mogućnost da se sve prikaže istovremeno otkrivajući tako paradoks potpune izražajnosti. Na operskoj sceni gest je posledica reči. Zato su savremenici smatrali gestualno (Didro je pisao gestikulaciono) samo kao neuspeh reči ili kao ispravku, koja označava nedostatak u pevanju. Stoga je značajan podatak da je najčešće navođena scenska igra u hronikama upravo nemih gestova, to jest ona koja uspostavlja vezu značenja u času kad se operski izraz zaustavlja. Povodom

[1] *Op. cit.*
[2] *Op. cit.*

najveće tragičarke (operske, to se podrazumeva) XVIII veka, Sent Iberti, hroničar ovako analizira njeno tumačenje Pičinijeve *Didone:*

Dar ove uzvišene glumice poticao je iz izvanredne osećajnosti. Može se neka arija bolje pevati, ali se ne može ni arijama ni rečitativima dati istinitiji, strasniji naglasak, ne može se dati dramatičnija radnja ni rečitije ćutanje. Još se sećamo njene strašne neme glume, tragične nepomičnosti i užasnog izraza njenog lica za vreme druge arije hora Plutonovih sveštenika, pri kraju trećeg čina, i za vreme trajanja tog hora. Na predstavama bi zauzimala položaj u kome se spontano našla na prvoj probi. Sedeći na prednjem delu scene, pogleda uperenog u orkestar, čim je čula prve zvuke te turobne završne melodije, koju dotad nije čula, prebledela je, skamenila se kao da čuje presudu, kao da oseća užase smrti. To je i sama vrlo odlučno izjavila posle probe. Neko joj je govorio o utisku koji je prenela na slušaoce: Zaista sam to i osetila — odgovorila je — već kod desetog ili dvanaestog takta osetila sam da umirem.[1]

Ovaj tekst bez okolišenja pokazuje da je likovni izraz gesta nekakvo usaglašavanje s osećajnošću, ukratko, s osećanjem koje treba da se izrazi glasom. Moglo bi se reći da ta ideologija iz druge ruke odbacuje bilo kakvu teoriju podražavanja: gest ne priziva glas, a glas ne priziva osećanje. Didro je, za razliku od Rusoa, naslutio da jezik nije, po svom poreklu, podražavanje:

Ako me pitate kad je hijeroglif sloga ušao u jezik i da li je on svojstvo jezika u nastajanju, ili svojstvo već obrazovanog čak i usavršenog jezika, odgovoriću vam da su se ljudi, stvarajući prve elemente svog jezika, po svoj prilici poveli

[1] *Notice sur la vie les ouvrages de Picini,* Ginguené, Pariz, kod udovice Panckoucke, godina IX.

za većom ili manjom lakoćom izgovaranja nekih slogova, zavisno od građe organa govora, *ne obazirući se na mogući odnos elemenata reči bilo prema količini, bilo prema zvučnosti, ili prema fizičkim svojstvima bića koja je trebalo da označe.* Zvuk samoglasnika A se izgovara vrlo lako, i zato je bio prvi u upotrebi i menjao se na hiljadu raznih načina pre no što se prešlo na neki drugi glas.[1]

Vidimo ovde da se napušta ideja podražavalačkog sklada kao začetka obrazovanja reči i pojma. Isto to naslućivanje goni Didroa da odbaci podražavanje kao osnovu odnosa gest—reč—pevanje. Opsednutost likovnošću ne može ovo naslućivanje da razbije o prirodu jezika: slikarstvo predstavlja ono što govor, pa znači i pevanje, s mukom postižu — potpunu predstavu teme: pozorišni i operski prostor deluje prvenstveno na osnovu pojma istovremenosti onih stvari koje treba označiti; jednom reči ono što može slikarstvo može i opera ako uključi i gest. Po Didrou treba dati vizuelnu predstavu. Gluma pevačice Sent-Iberti to najrečitije govori. Kao što pojam nije nastao iz ponovo proizvednog zvuka, tako ni gest ne ponavlja pevanu reč, on je transcendira. Tim povodom Didro je napisao ove značajne redove:

> Tu Italijani pokazuju (...) koliko su duboki kompozitori, veliki podražavaoci prirode, *veliki pantomimičari.* Genijalne pojedinosti su u njih štedro rasute. Ponekad s takvom snagom da zaprepaste i najglupljeg čoveka, drugi put s toliko tananosti da bi se reklo kako su njihove kompozicije namenjene samo malom broju osećajnih duša izvanrednog sluha.[2]

Prirodnost pevanja počiva na ideji da izražajnost zahteva potpun sklad gesta i zvuka. Zanimljivo je osvrnuti se ovde na suprotan primer Vatoa, čiji se slikarski postupak sastojao u organizaciji kompozi-

[1] Diderot, *Lettre sur ...* (podvukao autor).
[2] Diderot, *Oeuvres*, Pariz, 1821, t. XV, str. 233.

cije na osnovu veštine ukazivanja. Uticaj italijanskog pozorišta, zasnovanog na pantomimi, neposredno je inspirisao Vatoa, naročito dok je pripadao krugu oko Pjera Kroza. Ovaj je pozivao prijatelje da učestvuju u predstavama *Ludosti* ili *Španskih ludosti.* Vato je tako ispunio čitavu svesku crtežima i skicama, posebno je beležio pokrete flautista, gitarista i igrača. Ako opera nije neposredno prisutna u njegovim delima, očigledno je da organizacija prostora počiva na pozorišnom shvatanju: po tom shvatanju, svaki pokret svakog lika je već njegovo uključivanje u zajedničku celinu. Šta više, ono što figura pokazuje pripada oblasti pokreta i zvuka. I drugo, opšti raspored slika snažno podseća na scene italijanskog bufo-pozorišta, kako kostimima, tako i dekorom. Slike *Italijanski glumci (National Galerry,* Vašington), *Ljubav u francuskom pozorištu (Kaiser Friedrich Museum,* Berlin), *Ljubav u italijanskom pozorištu* (isti muzej) daju taj prisni sklad radnje i gesta. Odnos značenja odgovara Didroovoj analizi i ulozi kostima, kojim je XVIII vek bio opsednut. Gest muzičara i kitnjast kostim Vatoa odgovaraju nemom gestu i stavu Didroa. Mada Vato pripada prethodnoj generaciji, imao je prilike da vidi uspon italijanske umetnosti i kako ju je Kampra koristio. Slika *Venecijanska svečanost* je upravo kopija istoimenog dela, prikazanog u Operi 1711 *National Galery of Scotland,* Edinburg). Zanimljivo je da je baš jedan slikar, Ž. de Mondorž, uzeo reč i ustao protiv loše pisanih opera, to jest onih koje ostavljaju prostora za nesklad pevanje — izraz, u svom tekstu *Razmišljanja jednog slikara o operi* (1743):

> »Nikako ne shvatam taj način komponovanja. Ne može se zapamtiti ni jedan jedini takt, a sve su partije tako upletene da treba čitav koncert da bi se razumela jedna reč; kažu, to je harmonija; harmonija kad baš hoćete, ali to sigurno nije moja harmonija [...]. Treba pokušati da se

reči uklope u melodiju nekog plesa da bi se shvatilo koliko treba truda da se ništa ne kaže. [...] Ja operu poredim s dobrom slikom [...]. Red se ogleda u celini, u raznolikosti i u rasporedu svečanosti jedne opere. A crtež u načinu vođenja svake scene, i najzad boja će se javiti u lepim stihovima, koji će se bez prenemaganja naći na najvažnijim mestima, dok će drugi, ne toliko blistavi stihovi, poslužiti za stvaranje utiska svetlo — tamno.«[1]

Izgleda da opersko, i dramsko, mesto nudi odgovor na pitanje organizovanja slike kao događaja. U stvari, ako je slika istovremenost činjenice, ako međusobna veza gest — pevanje teži uspostavljanju te istovremenosti u cilju ostvarenja datog izraza, opera svojom radnjom daje predstavu onoga što slika nema — a to je dinamičnost. Ovo povratno dejstvo je očigledno ako se uporedi Didroovo *Pismo*, čiji je cilj da definiše uzvišenost situacije (gest kao izražajnost), sa slikarskom predstavom *Venecijanskih svečanosti*. Zajednički problem oba umetnika je da odrede šta je *situacija*. Vato rešava ovu teškoću služeći se pozorišnom organizacijom slike, Didro uvodeći gest u pevanje. Utisak odraza je očevidan. A određeno je ovo: stav, to jest istovremenost radnje (gest za Didroa, raspored likova za Vatoa) i njenog izražavanja (pesma, boja). Problem izražajnosti vodi novom shvatanju pevanja kao vizuelne pojave prvenstveno usredsređene na lik. Telo je zamenilo mašinu.

Ovu dvostruku usmerenost mašte na kostim i gest prati traženje prikladnog muzičkog jezika. Učvršćujući zgradu značenja kostima i glume, što je u XVII veku išlo uporedo s odsustvom značenja jezika, XVIII vek je prinuđen da se upusti u otkrivanje jezika koji će biti i u gestu i u kostimu, i u znaku.

[1] G. de Montdorge, *Réflexions d'un peintre sur l'opéra*.

III IDEOLOGIJA MUZIČKOG JEZIKA

Zanimljivo je Rusoovo *Pismo o francuskoj muzici*, objavljeno 1753, kao neposredni napad na teorijski rad Ramoa, jer opisuje iluziju, svojstvenu XVIII veku, o nekom savršenom muzičkom jeziku. Prepirka o bufonima ovde je zanimljiva samo zato što je u operu unela ono uporno shvatanje da je italijanski jedinstveni i osnovni operski jezik. Problem prirodnosti ponovo se javio prešavši u oblast ideologija maternjeg jezika opere. U vreme kada Ruso u *Eseju o poreklu jezika* obrađuje prvu genetsku, a ne više teološku teoriju jezika, njegovo shvatanje glasa koji peva nazaduje: italijanski je za njega ono što je hebrejski za teološke teorije o jeziku. Umesto da otkrije logičko poreklo, on se oslanja na ideološko prvenstvo. Rusoovo razmišljanje se zasniva na uvozu lingvističkog modela (te postavlja sledeću strukturu $\frac{\text{gramatika}}{\text{mišljenje}} \simeq \frac{\text{muzika}}{\text{jezik}}$ i na pretpostavljenoj protivvrednosti, manje ili više tačnoj, ova dva elementa. Problem ostaje nenačet, jer ne postoji bolja ili gora gramatika, ali on iznosi pretpostavku da postoji bolja muzika:

> Ako bi me pitali koji od svih jezika ima najbolju gramatiku, odgovorio bih da je to jezik naroda koji najbolje misli, a ako bi me pitali koji narod mora da ima bolju muziku, rekao bih da je to narod čiji je jezik za to najprikladniji. To sam već ustanovio gore, a imaću prilike to i da potvrdim u nastavku ovog pisma. Ako u Evropi postoji jezik podoban za muziku, onda je to sigurno italijanski, jer je taj jezik mek, zvučan, skladan i naglašen više od svih ostalih, a te četiri odlike upravo najviše odgovaraju pevanju. Mek je jer su artikulacije tek po izuzetku složene, spo-

ticanje o suglasnike je retko i bez grubosti, a veliki broj slogova sastoji se samo od samoglasnika, česta sažimanja ublažavaju izgovor; zvučan je, jer je većina samoglasnika otvorena, nema složenih dvoglasnika, ima malo ili nimalo nosnih samoglasnika, te njihovo retko i lako izgovaranje dopušta bolje razaznavanje slogova, koji time dobijaju u jasnoći i punoći. Kad je reč o skladu, koji zavisi i od broja glasova i od prozodije koliko i od samih glasova, prednost italijanskog jezika je u tom pogledu očigledna, jer treba napomenuti da sklad i prava slikovitost jednog jezika ne zavise toliko od stvarne snage njegovih reči koliko od rastojanja između mekog i snažnog u glasovima kojima se služi, i od širine izbora koji nudi za slike kakve treba naslikati. Ako je ovako kao što pretpostavljamo, neka se oni koji misle da je italijanski samo jezik blagosti i nežnosti potrude da uporede međusobno ove dve strofe *Tasa.*[1]

U stvari, jasno je da je za Rusoa italijanski sistem ravnoteže zasnovan na fonologiji i uklanjanju označenog (»stvarne snage njegovih reči«): italijanski bi bio tako jezik koji u sebi već nosi muziku, kao što bi razmišljanje već nosilo u sebi i gramatiku. Ovaj idealizam Rusoa suprotstavlja dva reda označenog i nadsintaksičkih odnosa: red dokazivanja, francuski, red prijatnosti, italijanski. Ruso prećutno podrazumeva da francuska opera pripada umetnosti govorništva, a italijanska poetskoj umetnosti:

Ako bih hteo ovim povodom da budem opširniji, mogao bih vam pokazati i da su inverzije u italijanskom jeziku mnogo povoljnije za lepu melodiju od didaktičkog reda našeg jezika i da se muzička fraza razvija na prijatniji i zanimljiviji

[1] J.—J. Rousseau, *Lettre sur la musique française, Oeuvres,* t. XI, Dupont, 1824.

način kad se dugo neizvesni smisao izlaganja razreši glagolom u kadenci nego kad se razvija postupno, te radoznalost duha stoga slabi ili se postepeno zadovoljava, dok žeđ uha, naprotiv, raste sve do kraja fraze. Mogao bih vam još dokazati i da je veština nedovršenih rečenica i isprekidanih reči, koja je bliska italijanskoj muzici zahvaljujući sklopu jezika, potpuno strana našoj muzici, te mi nemamo drugog načina da to nadoknadimo sem pauzama, koje nikad nisu pevanje i u takvim slučajevima pokazuju više siromaštvo muzike nego mogućnosti muzičara [. . .][1]

Ova se strategija eliminacije francuske operske muzike nastavlja s dva suprotna primera: pauza, ukras. Ruso svodi pauzu na nemuzičko, prikriveno poistovećujući muzičku pauzu, predah, s negovorom. A ukrašavanje, karakteristiku italijanske muzike, koje se u francuskom koristi u deklamaciji, takođe spušta na nemuzički element, pretvarajući se da muzičke znake (one dodate, nenapisane note) smatra suštinom tumačenja muzike. O francuskom ukrašavanju ćuti. Ukratko, iz operskog govora izbacuje ono što je tipično opersko. Ova nepravedna strategija svodi, tako, francusku opersku muziku na siromaštvo.

Uzeo sam iz obe muzike podjednako cenjene arije u svojoj vrsti i oslobađajući jednu večitih kadenci i preliva glasa, a drugu onih tonova koji se podrazumevaju, te se kompozitor uopšte i ne trudi da ih piše, računajući na inteligenciju pevača [. . .]. Postupiti tako značilo bi dati svu prednost francuskoj muzici: jer one note što se podrazumevaju u italijanskoj muzici nisu ništa manje bitne za melodiju od onih zapisanih na hartiji. Manje je reč o onome što je napisano no o onome što treba da se peva, a taj način pisanja treba shvatiti kao nekakve skraćenice, dok ka-

[1] *Op. cit.*

dence i prelivi glasa u francuskom zahtevaju ukus, ako hoćete, ali ne čine melodiju i nisu njena srž: za melodiju su kao šminka, koja tek prikriva njenu ružnoću, ne uklanjajući je, te je za osetljive uši samo još smešnija.[1]

Jasno se ocrtava čitava idelogija samoglasnika kao tačke uporišta kolorature, ideologije koja je još uvek rasprostranjena. Tekst o pretpostavljenoj nepodobnosti »pokaznog« jezika za italijansku operu nalazi tako potvrdu u govornom pozorištu: da bi dokazao nesposobnost francuskog pevanja da izrazi muziku, Ruso se poziva na umetnost deklamovanja tragedije, optužujući jezik za grešku muzičara (pošto muzičar vežba samo svoj jezik):

Ah, kako je surovo uzeti joj dan!

Dajte gospođici Dimenil da recituje ovaj stih i videćete da će reč »surovo« biti najglasnija a da će se glas potom spuštati do kraja stiha. Ali kako je moguće ne ukazati na »dan«! Tu ja vidim kakav je muzičar![1]

Ruso će od sad pokušavati da nađe objašnjenje muzičke, a ne više jezičke prirode za tu pukotinu između glasa i reči. Prećutno prenosi već navedenu strukturu, prikazujući je u smislu posledice (komponujem kao što govorim, govorim kao što mislim) ona dva para — jednom reči, od analogijskog modela prelazi na dijalektički: metaforička veza

$$\frac{\text{gramatika}}{\text{mišljenje}} \simeq \frac{\text{muzika}}{\text{jezik}}$$

pretvara se hokus-pokusom u metafizički odnos. Napadajući žestoko Ramoa, izjavljuje da muzičko znanje ne mora nikako da znači i opersko znanje, mada ipak poznavanje tonova, usklađeno s poznavanjem psihologije, daje mogućnost obrazovanja psihomuzičke teorije tumačenja. Ruso prihvata kartezijanski način zaključivanja, ko-

[1] *Op. cit.*

ji preovlađuje u teorijskom delu Ramoa: harmonija, fiziološke i akustičke prirode, ide uporedo s konceptom akcija-strast tela — ton je stvar mehanike, kao i svako osećanje; ali uvodi misao da ne postoji jednakost instrumentalne i vokalne harmonije:

Setih se onda da sam u nekom radu g. Ramoa pročitao da svaka konsonanca ima posebno obeležje, to jest svojstven način da takne dušu; da utisak koji proizvodi terca nije isti kao delovanje kvinte, niti je delovanje kvarte isto kao i sekste; isto tako, male terce i sekste ne izazivaju ista osećanja kao velike terce i sekste; i kad se te činjenice prihvate, očigledno sledi da će to biti slučaj i sa svim disonancama i svim intervalima. Ovo potvrđuju i iskustvo i razum, pošto utisak ne može biti isti kad su odnosi različiti. Ali, rekoh sam sebi, razmišljajući o ovoj pretpostavci, vidim jasno da dve konsonance neumesno spojene, mada po pravilima akorda, čak i doprinoseći harmoniji, mogu međusobno da se potru i da deluju jedna nasuprot drugoj ili da dele efekat. Ako mi je potrebno puno delovanje jedne kvinte za izraz koji mi treba, mogu da se izložim opasnosti da oslabim to delovanje trećim tonom, koji će podeliti kvintu na dva druga intervala, i neizbežno ću izmeniti efekat onih dveju terci na koje sam kvintu razdelio; i mada je sve u harmoniji, te dve terce, pošto su druge vrste, ipak mogu jedna drugoj da kvare utisak. Isto tako, ako bi mi bio potreban utisak koji daju istovremeno i kvinta i dve terce, umanjio bih ga i neumesno izmenio brišući jedan od tri tona u akordu. Ovakvo razmišljanje biva još jasnije kad se primeni na disonancu. Pretpostavimo da mi je potrebna sva oštrina trozvuka ili sva bezbojnost lažne kvinte, suprotnost koja, uzgred budi rečeno, dokazuje koliko različite izmene akorda mogu da izmene utisak; ako u takvim okolnostima, ume-

sto da ponudim uhu dva jedina tona koja obrazuju disonancu, rešim da ispunim akord svim tonovima koji mu odgovaraju, dodaću trozvuku sekundu i sekstu, a lažnoj kvinti sekstu i tercu, uvodeći u svaki akord novu disonancu, to jest uvešću istovremeno tri konsonance koje moraju svakako da im ublaže i oslabe delovanje, tako će jedan od akorda biti manje bezbojan a drugi manje oštar.[1]

Sada autor iznosi shvatanje da *priroda* opravdava ovakvo tumačenje, što zaista pripada ideologiji a ne teoriji: on s jedne psihofiziološke doktrine, doktrine intelektualaca prelazi na jednu naturalističku teoriju. Tom mutnom postavkom o prirodi pevanja, različitoj od nezvučne prirode, prećutno zapada u utabane staze teoretičarâ s početka XVII veka, ali je Ruso primoran da isključi pevanje iz zvuka. Drugim rečima, umesto da tvrdi da je ton = pevanje, Ruso pokreće genealoško shvatanje da ton reprodukovanjem podražava pevanje te tako može harmoniju Ramoa da nazove neprirodnom, jer deluje kao posledica, a ne kao uzrok.

Izvesno je i na prirodi čoveka zasnovano načelo da muzika, koja se savesno drži harmonije i u kojoj su svi akordi potpuni, mora da bude vrlo glasna, ali i da je slabo izražajna, — što je upravo obeležje francuske muzike. Istina, pri usklađivanju akorda i partijâ izbor biva vrlo težak i zahteva mnogo ukusa i iskustva da bi sve uvek bilo kako treba; ali ako postoji pravilo kojim bi se kompozitoru pomoglo u tim okolnostima, onda je to sigurno pravilo jedinstva melodije, što ja upravo nameravam ovde da utvrdim, a tiče se svojstva italijanske muzike i objašnjava i blagost pevanja i snagu izraza koja u njoj vlada. Iz svega ovoga proizilazi da muzičar, pošto je dobro proučio osnovna pravila harmonije, ne sme da

[1] *Op. cit.*

žuri i nemilice da je rasipa, niti treba da smatra kako može da komponuje pošto zna da slaže akorde, već pre no što počne da radi treba da pristupi mnogo dužem i težem proučavanju utisaka koje konsonance i disonance i svi akordi ostavljaju na muzikalne uši, i često sam sebe da podseti da se velika umetnost komponovanja sastoji isto toliko u razaznavanju tonova koje u određenoj prilici treba brisati koliko i onih koje treba koristiti.[1]

Ovde on s ideološkog, antifizičkog tumačenja prelazi na genetski pojam koji mu dopušta da se preko ritma vrati i da tvrdi kako je pevanje ona poništena veza između parova strukture $\frac{\text{gramatika}}{\text{mišljenje}} \simeq \frac{\text{muzika}}{\text{jezik}}$ ritam bi bio taj ni pevani ni govorni odnos u kome bi se pokazala nesposobnost harmonije da proizvede prijatno pevanje. Ruso harmoniju, koja rađa buku (*sic!*), suprotstavlja ritmu kao vezu mišljenja i pevanja (koja povezuje strukturu).

Rekao sam da svaka nacionalna muzika dobija bitno obeležje od sopstvenog jezika, i moram da dodam da se to svojstvo jezika uglavnom sastoji u prozodiji. Pošto je vokalna muzika znatno prethodila instrumentalnoj, to je ova druga dobila od one prve način pevanja i mere, a različiti taktovi vokalne muzike mogli su nastati samo iz različitih mogućih načina skandiranja i odnosa dugih i kratkih slogova, što je očigledno u grčkoj muzici, čiji su taktovi primereni ritmu, određenom rasporedom dugih i kratkih slogova i stopa koje pružaju jezik i poezija. Tako, mada se vrlo lako u muzičkom ritmu može razaznati metar prozodije, metar stiha i metar pevanja, nema sumnje da je najprijatnija ona muzika, ili je bar

[1] *Op. cit.*

najprijatnijeg ritma, ona u kojoj su sva tri metra usklađena na najbolji mogući način.[1]
Ovaj genealoški model ima prosto za cilj da pokaže kako italijanski jezik ima *pravi* ritam. Zaključak je krajnje neteorijski. Od ovog časa Ruso može da razvija analizu dva bitna elementa operske umetnosti (kad je reč o kompoziciji): arije i rečitativa. Analiza mu je čisto arhitektonska i podvlači razliku između francuske i italijanske arije. Ona prva bi bila samo privid, a jedini joj je cilj odvraćanje pažnje od dramske radnje, dok ova druga zaista nosi dramsku radnju. Francuska arija je, dakle, nediskurzivan element, koji ne doprinosi razvoju radnje, i istovremeno je i jedini muzički trenutak (rečitative koji je presecaju naziva »kricima«). A italijanska arija bi u sebi sažimala i muzički predložak (jednačina mišljenje = pevanje) i dramski cilj.

Pošto je reč o arijama i o rečitativu, dozvolite, gospodine, da ovo pismo završim s nekoliko opaski i o jednom i o drugom, jer će one možda doprineti rasvetljavanju problema koji se raspravlja. Shvatanje gradnje opere u naših muzičara najbolje se ogleda u neobičnosti njihove nomenklature. One velike komade italijanske muzike koji očaravaju, ona genijalna remek-dela koja nateruju suze na oči, koja daju najupečatljivije slike i opisuju najživlje trenutke, budeći u duši strasti koje izražavaju, to Francuzi nazivaju arijetama. A naziv arija daju bljutavim pesmicama koje umeću u scene svojih opera, dok pravim monologom zovu one razvučene i dosadne jadikovke kojima samo nedostaje pevanje bez pogrešnih nota i krikova pa da uspavaju svu publiku. U italijanskoj operi sve arije odgovaraju situaciji i deo su same scene. Čas je to očajni otac kome se pričinjava sen nepravedno u smrt oteranog sina,

[1] *Op. cit.*

koja mu sad prebacuje nemilosrdnost; čas je to dobrodušni vladar koji treba da na primeru pokaže svoju strogost, te stoga moli bogove da mu oduzmu carstvo ili da mu daju manje osetljivo srce. Ovde nežna majka lije suze pri susretu sa sinom za koga je mislila da je mrtav, tamo se govori o ljubavi, ali ne s onom neukusnom i naivnom smešom žara i lanaca, već rečima tragičnim, živim, uzavrelim, isprekidanim, kakve odgovaraju vatrenoj strasti. Takve reči treba obogatiti muzikom punom snage i izraza i dodati energiji poezije energiju pesme i harmonije. Reči naših arijeta uvek su, naprotiv, odvojene od teme i samo su sladunjava priča, koju niko ne želi da čuje; to je niz slučajno skupljenih malobrojnih zvučnih reči koje naš jezik može da pruži, okretanih na sve načine sem na onaj koji bi im dao neki smisao. U tim besmislenim šarama iscrpljuju naši muzičari svoj ukus i znanje, a naši glumci svoje gestove i pluća, i pred tim čudnim komadima naše žene se obeznađuju od divljenja. A najupadljiviji dokaz da francuska muzika ne zna ni da slika ni da govori upravo je to što i ono malo lepota koje bi mogla imati ne ume da razvije samo u rečima koje ništa ne znače. Međutim, kad Francuzi govore o muzici, reklo bi se da samo u njihovim operama muzika slika veličanstvene slike i velike strasti, dok je u italijanskoj operi sve sama arijeta, u operi u kojoj su i reč arijeta i smešna stvar koju reč označava podjednako nepoznate. Ne treba se čuditi prostoti tih predrasuda; italijanska muzika nalazi, čak i među nama, svoje neprijatelje samo u onima koji o njoj ništa ne znaju, a svi Francuzi koji su pokušali da je prouče, jedino u nameri da je kritikuju s poznavanjem stvari, uskoro su postali njeni najvatreniji obožavaoci. Posle arijeta, vrhunac modernog ukusa u Parizu su danas ti čuveni monolozi kojima se divimo u našim starim operama: ovde treba

primetiti da su naše najlepše arije u monolozima, a nikad u scenama, jer u naših glumaca ne postoji nema gluma, a pošto muzika ne pokazuje nijedan gest niti opisuje bilo kakvu situaciju, onaj što ćuti ne zna šta će sa sobom dok onaj drugi peva.[1]

Kad je reč o rečitativu, Ruso takođe stvara dihotomiju: i francuskom rečitativu, kao posledici neprirodne harmonije već prethodno analiziranoj povodom Ramoa, koja se iskvarila uvođenjem prostih ukrasa i preliva u držanju tonova (glisando, triler, kadenca), on suprotstavlja italijanski adađo: [...] jer stari rečitativ su glumci onog vremena izvodili sasvim drugačije no mi danas. Bio je življi a ne toliko razvučen, manje se pevao a više recitovao. (To dokazuje trajanje Lilijevih opera, danas je mnogo duže nego u njegovo vreme, prema jednoglasnom kazivanju svih onih koji su ih nekad gledali. Stoga se svaki put kad se te opere ponovo daju moraju znatno skraćivati). U naše vreme, kadence i izdržavanje nota s prelivima su se namnožili, opera je još razvučenija i skoro da u njoj ništa nije ostalo od onoga što mi rado nazivamo arijom [...]. Razvučenost jezika, nedovoljna gipkost naših glasova i plačevni ton, koji stalno vlada u našoj operi, svode skoro sve francuske monologe na spor ritam, a kako se takt ne oseća ni u pevanju, ni u basu, ni u pratnji, ništa nije tako razvučeno, tako labavo i sporo kao što su ti lepi monolozi, kojima se svi dive zevajući: trebalo bi da su tužni, a oni su samo dosadni, trebalo bi da srce diraju, a oni samo uši vređaju. Italijani su veštiji u svom adađu: kad je pevanje tako sporo da zapreti opasnost slabljenja takta, oni ubace bas koji jednakim tonovima obeležava ritam, a pratnja ga naglašava razdvajanjem nota, držeći tako i glas i uho u taktu

[1] *Op. cit.*

i dajući pevanju i lepotu i, naročito, čvrstinu tom odrednicom. Ali priroda francuskog pevanja ne dopušta tu mogućnost našim kompozitorima, jer glumac koji bi morao da peva u taktu ne bi mogao da pusti na volju svom glasu i svojoj glumi.[1]

Treba jasno reći da Rusoova analiza ide putem nejednakosti: prvo se poziva na genetsku ideju čiste lilijevske deklamacije — ali mu ne pada na pamet da je uključi u analizu: pozivanje je čisto polemičko — da bi potom kazao kako je sadašnji rečitativ u opadanju, to jest ukrašen. Zatim tvrdi da francuska arija nema ničeg zajedničkog s italijanskom kitnjastom arijom. Istovremeno stavlja na terazije taj »degenerisani« rečitativ i italijanski adađo. U stvari, treba primetiti da ne objašnjava u čemu se muzički kitnjasti rečitativ razlikuje od italijanske arije: dramaturški cilj im je isti — napredovanje radnje. Stoga teško da možemo da vidimo u čemu je razlika. S druge strane, italijanski adađo se ne može upoređivati s francuskim rečitativom, koji nije lagani tempo (adagio). Prema tome, parovi francuski rečitativ — italijanski adađo i francuska arija — italijanska arija su netačni. Ruso stalno meša diskurzivnu funkciju (objasniti radnju) i ludičku funkciju (čista igra pevanja, mrtvo vreme drame). Lukavstvo analize izlazi na videlo ako se uvidi da Ruso, u stvari, igra na dva merila, ritam i semantiku — ukratko, za njega dva fenomena jezičke prirode (vidi gore o ritmu): ono po čemu se razlikuju te dve umetnosti pevanja je nesposobnost francuskog pevanja da sadrži semantiku, dramsku *po sebi*, i ritam jezika (u krajnjoj analizi fonološki sistem) koji bi tu semantiku povezao sa semiotičkom stranom pevanja. Po Rusou, francuski, u odnosu s muzikom, nema semantiku podobnu da izrazi željena dejstva, niti ima fonologiju sposobnu da označi imaginarno o kome se peva, to jest

[1] *Op. cit.*

nema prirodan odnos prema rečima. Za Rusoa je francuski instrumentalni jezik. Ali u njegovom dokazivanju dolazi do skretanja: Ruso prelazi na analizu operskog dueta, nadovezujući se na Grimovo *Pismo o Omfali.* I tu nalazi primer neprirodnog sistema (duet) koji treba da predstavi prirodnu radnju (dijalog). A, paradoksalno, taj Rusoov duet blistavo rasvetljava rečitativ:

Od svih muzičkih partija najteže je obraditi duet ne napuštajući jedinstvo melodije, te ova tema zaslužuje da se na njoj zadržimo. Autor *Pisma o Omfali* već je primetio da su dueti van prirode, jer ništa nije manje prirodno od dve osobe koje međusobno i istovremeno govore tokom izvesnog vremenskog trajanja, bilo da govore jedno isto bilo da govore suprotno, a niti jedna drugu sluša, niti jedna drugoj odgovara. Kad bi se takva pretpostavka i prihvatila u nekim slučajevima, to sigurno ne bi bio slučaj tragedije, gde takva nepristojnost ne odgovara ni dostojanstvu likova koji u njoj govore ni vaspitanju koje se od njih očekuje. *Najbolji način da se ova besmislica spase je da se obradi kao dijalog,* i to je prvenstveno briga pesnika; na muzičaru je da nađe odgovarajuću muziku za tu temu i tako da je rasporedi da sagovornici *govore* naizmenično i da čitav *dijalog* čini jednu melodiju koja, ne menjajući temu, ili bar ne menjajući tempo, prelazi u svom razvoju iz jedne partije u drugu ne prestajući da bude jedinstvena i bez preklapanja.[1]

To jest, našavši se pred potrebom da objasni šta nije arija, Ruso pribegava deklamaciji, te ova samim tim stiče dvostruku ulogu koju joj je on proricao: prvo, u njoj je sažeta drama:

Govoreći kakvi dueti treba da budu, tačno sam opisao kakvi su u italijanskim operama. Da li je iko čuo tragični duet koji na nekoj italijanskoj

[1] *Op. cit.*

sceni pevaju dva dobra glumca, i uz pratnju orkestra, a da ga to nije ganulo, ako je mogao ne pustivši suzu da prisustvuje rastanku Mandane i Arbacije, smatram da je dostojan da zaplače pri rastanku Libije i Epafa. Ne zadržavajući se uporno na tragičnom duetu, muzičkom žanru o kome u Parizu ni pojma nemaju, mogao bih da vam navedem komični duet koji svi znaju, i navešću ga smelo kao uzor pevanja, jedinstva, melodije, dijaloga i ukusa, a kome, po meni, nema zamerke kad se dobro izvede pred slušaocima koji umeju da čuju — to je duet iz prvog čina *Serva Padrona,* »Le conosco a quegl' occhietti«, itd. Priznajem da je malo francuskih muzičara u stanju da oseti njegovu lepotu, a rekao bih rado o Pergolezeu ono što veli Ciceron za Homera: već je veliki napredak u umetnosti ako se uživa u čitanju njegovih dela.[1]

Drugo, ona je vrhunac semantike i ritma:

Kad se združe dve partije, što treba da je retko i da traje kratko, treba naći sklad pomoću terci i seksti, tako da i drugi glas ostavi željeni utisak, ne odvraćajući sluh od prvog glasa; snagu disonanci, prodorne i jake tonove i fortisimo orkestra treba ostaviti za trenutke nemira i uzbuđenja, kad glumci, kao da se zaboravljaju, te svoje nemire prenose u dušu svakog osetljivog slušaoca, delujući na njega snagom uzdržano raspoređene harmonije. Ali takvi trenuci moraju biti retki i vešto pripremljeni. Treba nežnom i blagom muzikom pripremiti i uho i srce za uzbuđenje, da bi i jedno i drugo prihvatili te žestoke potrese, a ta uzbuđenja treba da prođu dovoljno brzo da bi odgovarala našoj slabosti, jer suviše jako uzbuđenje ne može biti trajno, a sve što prevazilazi prirodne granice ne može da deluje.[2]

[1] *Op. cit.*
[2] *Op. cit.*

Ovde ideološka analiza Rusoa doživljava poraz. Naći ćemo se pred posebnom ideologijom koja će postepeno ovladati čitavim shvatanjem pevanja: u XIX veku rečitativ će biti izbačen iz dramskog izražavanja, arija — na italijanskom ili na jednom semantički mumificiranom francuskom — biće nosilac i radnje i imaginarnog, te je razumljivo što će doći do traženja novih izvora u mitu, kao što to biva možda u Berlioza, a sigurno u Vagnera, da bi rečitativ povratio svoju ulogu u izražavanju, ulogu živog jezika.

Ovo novo objašnjenje izražajnosti postaje od sad sastavni deo zaziranja publike od tumača uloge. Videli smo da prerušavanje — u XVII veku obična dramska igra — u XVIII veku nosi imaginarno kastrata. Prerušavanje nultog stepena smenjuje se pojmom da se odslikanim, opisanim, ukrašenim ili obnaženim telom najavljuje neko drugo telo s pomerenim smislom: erotska put. Raskol između žene i kastrata javlja se za publiku XVIII veka kao scensko odslikavanje kolebanja između francuskog i italijanskog pevanja. Štaviše, taj raskol nosi u sebi nešto kao fizički preokret: u XVIII veku telo je ono što je u XVII veku bio dekor, pravo opšte mesto shvatanja društva. Problem je što se to traženje prirodne muzike, naklonjeno italijanskoj školi, s jedne strane i s druge strane odbacivanje francuske teatralne muzike, ne poklapaju s dihotomijom kastrat/primadona. Publika se našla pred dvostrukom umetnošću u kojoj je tumač prirodnog pola na strani veštačke muzike (žena, Francuska), a erotski, čulni tumač na strani prirodne (kastrat, Italija). Ova protivrečnost dovodi do problema muzičkog *genija*, koji se nalazi na razini *kompozitora* a ne tumača uloge.[1] Suočena s podeljenom željom, publika, a i njena ideologija, neće

[1] Vidi članak E. Lowinsky, *Musical Genius*... u *Musical Quarterly*, 1964, str. 321—340, 476—495, čiji pogledi dopunjavaju moje.

imati onaj lepi izbor kao u XVII veku (kad je pevač bio aseksualna *javna služba)* i zapašće u krizu, koju će tek XIX vek da razreši uzdižući *pevača* na stepen genija.

IV OD TELA DO GENIJA

1 — *Kastrat i primadona*

Osamnaesti vek je bio erotski trenutak pevanja. Osnovna suprotnost, koja dovodi do tog preteranog isticanja tela, poklapa se s razlikom polova, muško-žensko. Istovremeno, XVIII vek poriče tu dihotomiju i traži dinamički način dovođenja u vezu tela i oba pola. Tako XVIII vek ne samo što nije zatvoren kodifikacijom ženski glasovi — muški glasovi već pokušava da iz nje izvuče jednu drugu protivrečnost. Osamnaesti vek će se služiti i kastratima i primadonama. Oko te podele kretaće se najrazličitiji dramski, scenski, društveni i psihološki elementi. Moglo bi se u osnovi reći da je Italija carstvo kastrata, a Francuska »primadone: (ili »tragičarke«, da se priklonimo savremenom nazivu). Međutim, potka je mnogo složenija od ovog jednostavnog odnosa. Komični italijanski intermeco *Učtivi Kinez u Francuskoj* — koji spada u tradicionalnu temu o strancu u poseti Francuskoj — daje ključ onoga što se mislilo o operi polovinom XVIII veka:

EGL — Opera! A šta se tamo radi?
NUREDIN — Svako veče devojčice
Tela skladnog
Prikazuju se
Tamo rado.[1]

[1] Anseaume, Brisel, 1759.

To je samo opšta tema — opera kao mesto ljubavi, trivijalno ideološko pokriće novog značenja opere: smrt Lilija 1687. godine dovodi do opšteg opuštanja, koje smesta koriste pevačice. Tralaž ovako opisuje operu 1701:

Obično se nađe neka (gospođica muzičarka) kojoj biva zlo zbog pojasa, te joj treba popustiti grudnjak. Nema godine kad se tako nešto ne dogodi. Tu je početak svih ljubavi, tu se zakazuju sastanci; jednom reči, to je uzrok operskih bolesti.[1]

Uspon primadone u Francuskoj vezan je isključivo za stvari srca: ljubavna karijera gđice Pelisije, koja je od Dilisa prešla Frankeru, a potom d'Aržantalu, da bi najzad pala u zagrljaj de Leglu s kojim je otvorila javnu kuću, nije uopšte iznenađivao njene savremenike. Kompozitori Detuš i Kampra prionuli su na posao i dali prilično golicave scene (kao što je konkurs za najlepšu zadnjicu...). Žantij Bernar ovako peva o orgijama Kraljevske muzičke akademije:

Febus se kreće, prodire, uvlači,
Ruke otkrivene, a grlo se svlači,
Sámo se nudi, ukrasi izlišni,
Velovi nezgodni već su suvišni.
Mesto tajnovito, nagota neznana
Sad je na redu, igra je neprestana.[2]

Najzad, *Galantna Evropa* Kampre poslužila je 1741. za stihove »O veštini povaljivanja ili Pariz na delu«[2], a predstava je održana u sumnjivom hotelu u Ulici Kliši.[3] Mnoge od pesmica u modi bile su na repertoaru mnogobrojnih »društava« o kojima govori A. Dinu u svom delu.[4] Do ovog usmeravanja

[1] De Tralage, *Recueil III, f.* 227, navedeno u M. Barthélémy *Campra* Paris, izd. Picard, 1957, str. 101.
[2] *Chansonnier Maurepas*, 17 (1731), ff. 363—383, navedeno u Barthélémy, *Campra*, str. 137.
[3] Navedeno u Barthélémy, *Campra*, str. 124.
[4] *Les Sociétés bacchiques, littéraires et chantantes*, 1867. I, str. 179—180.

interesovanja na ženu — dekret od 1713. određuje broj od 12 pevačica Pariskoj operi, što je događaj od prvorazrednog značaja — u Italiji ne može da dođe, sem u gradovima koji dopuštaju ženama da izađu na scenu: to će im biti u Rimu zabranjeno sve do 1823. i Lava XII (s kratkim ukidanjem zabrane za vreme francuske okupacije), dok će Venecija i Napulj biti prava mesta za »avanturističke« primadone. Prva u nizu biće na samom početku XVIII veka Đulija di Karo, zvana Madona javne kuće, ljubavnica napuljskog kralja. Benedeto Kroče piše da su u pozorišnom svetu »virtuoza« i prostitutka sinonimi: kad je Faustina 1723. dobila od Firence medalju iskovanu njoj u čast, govorilo se da takvo priznanje treba da se ograniči na »velike umetnike«.[1] Kad se grof Favo oženio pevačicom Markezini, vlada Modene se usprotivila. Drugim rečima, primadona ima u XVIII veku ulogu zvezde modernog filma: u žiži je ljubavnih skandala. Nasuprot njoj, kastrat razvija drugu vrstu opsednutosti, koja ne mora obavezno da bude homoseksualna: uprkos porocima koje su im pripisivali, kastrati, prava italijanska ustanova (potvrdio ju je 1676. Inokentije XI bulom koja je proskribovala pevačice, i već vek kasnije biće preko 200 »evirati« ili »musici« u crkvama Rima), uživali su naklonost žena i uspon im je obeležen ljubavnim svađama. Da navedemo pismo Sent-Evremona, koje, mada iz XVII veka, ipak opisuje tu klimu:

Mladom Deriju,

Drago moje dete, čudi me što ste dosad osećali nesavladljivu odvratnost prema onoj stvari koja vam je najvažnija na svetu. Ljudi grubi i prosti govorili su vam da treba da se kastrirate: izraz je tako ružan i odvratan da bi zgrozio i manje tanan duh od vašeg. A ja bih, drago moje dete, pokušao da vam učinim dobro na manje neprijatan način

[1] B. Croce, *I teatri di Napoli*, secalo XV—XVII Società di Storia Patria, Archivio Storico, 1876.

i rekao bih vam prikrivenim izrazima da vas treba smekšati lakom operacijom, koja će zadugo obezbediti vašoj koži nežnost, a lepotu glasu za ceo život. [...]. Plašite se, kažete, da će vas dame manje voleti. Oslobodite se te bojazni: ne živimo više u vreme budala, prednost koju donosi operacija danas je dovoljno priznata, i umesto jedne ljubavnice koju bi imao obični g. Deri, ublaženi g. Deri imaće ih sto.[1]

Jednom reči, jasno je da polna suprotnost muškarac — žena nije bitna, već suprotnost kastrat — žena. Međutim, ti ljubavni običaji su samo uzgredna pojava jedne dublje ideologije. Pod tim lakomislenostima krije se čitav govor tela, gesta, podražavanja, u kome je suština problema. Pod vidom raskalašnosti razvija se ideologija tela, *erosa*. Ključ daje Ruso, koji, uprkos svom oduševljenju i divljenju za italijansku muziku, nije razumeo zašto je kastrat osnovna značajka italijanskog pevanja, jer je do te mere bio zaslepljen francuskom ideologijom žene:

Najopštije obeležje po kome se razlikuju glasovi ne zavisi od njihove boje ili obima, već od stepena na kome je taj obim u opštem sistemu tonova. Obično se, dakle, glasovi svrstavaju u dve skupine: visoki i duboki. Opšta razlika između jednih i drugih je približno jedna oktava, tako da visoki glasovi pevaju za oktavu više od dubokih, kad pevaju u jedan glas. Duboki su obično glasovi odraslih ljudi, a visoki glasovi žena; deca i evnusi imaju približno isti raspon glasa kao i žene; svi muškarci mogu da im se približe pevajući »iz falseta«; ali treba priznati da su od svih visokih glasova, uprkos predubeđenju Italijana o kastratima, neuporedivi i po boji i po rasponu ženski glasovi.[2]

[1] Saint—Evremond, *Oeuvres mêlées*, Mercure de France, 1909.

[2] Rousseau, *Dictionnaire... op. cit.*

U ovoj kodifikaciji glasova po zvučnosti vidi se da on pribegava oveštaloj suprotnosti sopran/alt da bi odbacio kastrata (»evnuha«), čiji glas nema ničeg zajedničkog s glasovima dece ili žena. Štaviše, on prećutkuje činjenicu da kastrat može biti i alt i da je jednačina kastrat = visoki glas pogrešna. Kastrat je, u stvari, treći glas opere, što Ruso odbacuje izjavljujući da ništa nije ravno ženskom glasu. Ukratko, odbija mogućnost postojanja glasa neobuhvatljivog kodifikacijom, glasa koji zalazi u sve kategorije. Ono što on, u stvari, ne dopušta to je odnos podražavanja koji kastrata vezuje za ženu, u čemu je uživao Gete, čije je svedočanstvo zanimljivo utoliko što će kasnije u svojim *Putovanjima po Italiji*, izjaviti da je kastrat proučavao ženu i podražavao je tako potpuno da predstavlja ne njeno biće, već jedno biće koje joj je strano. A za Rusoove savremenike upravo je to kastratsko podražavanje žena bilo greška: za Tozija, kastrat je apsolutno u pevanju — podražavanje ide u drugom smislu; u odeljku 36. svojih *Opinioni* on kaže:

Ako popustljivost pred lepšim polom ne opravdava zloupotrebu podražavanja kad ono šteti umetnosti, treba još snažnije žigosati ljude koji, umesto da stvaraju, podražavaju ne samo svoje kolege istog pola već čak i žene! Ludost, bestidnost![1]

Drugim rečima, za Tozija je opersko stvaralaštvo na strani muškaraca, a ženama ostavlja samo pravo da podražavaju »muzičare«. U odeljku 35. kaže:

Kad bi neke pevačice — koje poštujem — mogle da uvide da podražavajući dobru pevačicu postaju loše umetnice, uštedele bi sebi smešan izgled na sceni [...]. Do tih grešaka izgleda da ih više vodi nagon, kao životinje, nego razum.

[1] P. F. Tosi, *Opinioni de'cantori Antichi e Moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, Bolonja, 1723.

Podražavanje žena — žena spada u iracionalnu oblast, kao i podražavanje muškarac — žena. Prenošenje »milosti« postoji samo u odnosu kastrat — kastrat. Postavkom o prevashodnoj vrednosti visokog ženskog glasa Ruso poništava to podražavanje polova, koje je, po Geteu, prosto preslikavanje, jer se u Geteovo doba kodifikacija već izmenila. Obrazuje se hijerarhija između evnuha i žene, *glasa koji je obdaren razumom* i glasa koji se nikako ne može nadati slavi. Sad je lako sažeti taj dvostruki tok, što Ruso i podvlači jasno, i netačno:

U Francuskoj, gde se traže visoki tonovi i gde uopšte nisu na ceni duboki glasovi, muški glasovi imaju različita svojstva, a ženski samo jedno; u Italiji, gde se isto toliko cene lepi donji registri koliko i najviši glasovi, nailazimo na vrlo lepe ženske duboke glasove, koje oni nazivaju altom, i na vrlo lepe visoke glasove, koje zovu sopran; naprotiv u oblasti recitatorskih muških glasova imaju samo tenore; i tako u našim operama postoji samo jedna vrsta ženskog glasa, a u njihovim samo jedna vrsta muškog glasa.[1]

Međutim, logički tok onoga što se naziva »musico«, što je drugi naziv za kastrata, kao scenske pojave nastavlja se čestim ponavljanjem mazohističkog elementa lanaca; Sografi[2] nam saopštava da kastrat voli samo scene ludila, žrtvovanja i okivanja: na primer, Đuzepino uporno zahteva da u delu Metastazija *Romolo ed Ersilia* peva trijumfalnu ariju Romula okovan u lance:

U trećem činu Romul slavi svoj trijumf i peva okružen horom. Narod mu kliče — a ta budala hoće da peva svoj rondo u lancima.[3]

Kastrat je prisno vezan za potpuno odbacivanje poštovanja radnje: ono što kastrat treba da izazove je sažaljenje publike, koje je važnije — tematika

[1] *Op. cit.*
[2] *Le convenienze teatrali*, 1794.
[3] *Op. cit.*

nesrećnog kastrata, metafora koja se, verovatno, u svesti povezuje s njihovom kastracijom (tačno opisanom u *Raspravi o evnusima* Šarla d'Ansijona, 1707.[1]), kao da je njihova pojava na sceni odraz njihovog puta do glasa. Razume se, ova bolesna logika ima svoju suprotnost, to jest težnju beskrajnog pevanja, jer je kastratu svojstveno da lako peva bilo koju partiju, ukrašenu ili pevljivu. On može i mora da je ukrašava po volji; sva plodonosnost kastrata leži u tom obilju uzvišenih tonova. Evo kako Marčelo opisuje muzički stav kastrata:

Dok orkestar svira uvod u njegovu ariju, pevač hoda po sceni, ušmrkuje duvan, žali se prijateljima da nije pri glasu, da je nazebao; a kad peva, zna da na kadenci može da zastane i izvede varijacije po svom nahođenju. Dirigent onda napušta svoje mesto za klavsenom, šmrče duvan i čeka da kastrat završi.[2]

Jednom reči, dramska logika je u uživanju: kastrat ne glumi komad, on ga navlači na sebe kao kastrata, a ne kao lika. Imaginarno se ovde vezuje za nesposobnost kastrata da razdvoji lik od tumača. Didroov paradoks se sasvim razbija o narcisoidnu fatamorganu kastrata: kao da je detinjstvo, doba kastracije, konačno ovladalo pevačem. Ovo se potom ogleda u tumačenju koje daje kostim: Markezi je zahtevao da na scenu izađe na konju, s džinovskom perjanicom i uz zvuke fanfare. Dramaturški element se briše zbog pojave pevača, što je način da se liku oduzme sav značaj. Treba znati da je kodifikacija rasporeda učesnika na sceni tome pogodovala: Metastazio izjavljuje, povodom svog dela *Demofoonte*, da glavno lice mora stalno i po svaku cenu da bude na levoj strani.[3] U tim uslovima je usredsređivanje radnje na tumača uloge ne može biti lakše: na ispražnjenoj pozornici i pred odušev-

[1] Charles d'Ancillon, *Traité des Eunuques*, 1707.
[2] Marcello, *Teatro alla Moda*, Venecija 1887.
[3] Metastasio, *Lettere*, Firenca, 1787—1789.

ljenom publikom kastrat može da igra samo svojim telom, a nikako da tumači lik. Cilj procesa je, u stvari, publika: zanimljivo je pročitati opis jednog kastrata koji peva *religioznu* ariju:

Sinjor Savoj, prvi glumac Londonske opere, koji nije bio poznat u Parizu, pružio je još veće zadovoljstvo. Pevao je dvaput, prvo arijetu Sakonija »Se serca se dicce«, a potom rondo sinjora Alesandrija, i svaki put je pozivan na »bis« tako jednodušnim klicanjem da je morao da udovolji želji publike. Ovaj kastrat ima, uz najsavršeniji glas, i mnogo lakoće i izražajnosti. U njegovoj arijeti, za koju vele da je odlomak iz *Olimpijade*, ima uzvik kao u *Alkesti*, koji su izazvali toliki utisak u Operi. On ih je izveo s takvom snagom da je ranio sva srca.[1]

Ova tematika »ranjenog srca: je u XVIII veku vrlo stvarna: dolazi do prave histerije publike, što nema nikakve veze s uspehom pevačica. Kad je reč o kastratima, »musici«, govori se samo o kricima i žestini; a kad je reč o ženama, onda o osećanjima i čistoti. Lako je videti razliku:

Kastrat Pioci je zaista burno pozdravljen kad je na Cveti pevao na Duhovnom koncertu; i kao što to biva u takvim slučajevima, ljubitelji su bili besni [...], govorili su ružnim rečima da bljuje tonove, to jest da ih izbacuje iz grla, a ništa mu ne dolazi iz duše. Uostalom, pojaviće se još nekoliko puta i možda će onda biti prilike da se bolje oceni njegov dar i da se staloži sud publike o ovom kastratu.[2]

Ako se prati ženski tok, vidi se da je odgovarajući nescenski element kastrata kao lika doneo, naprotiv, neverovatno iskušenje za primadone u Francuskoj, gde mogu da istaknu svoje telo oslobađa-

[1] Marcello, *Teatro alla Moda,* Venecija 1887.
[2] *Mémoires secrets,* t. X, 16. avgust 1777; i t. IX, 4. april 1776.

jući se tragičnog kostima. Biograf gđe Sent-Iberti kaže:

Zar nismo videli Sent-Iberti, drugom prilikom, u jednoj operi, u tunici podvezanoj pod otkrivenim grudima, potpuno golih nogu, i kose, njene prirodne kose, raspuštene po ramenima? Pljeskalo joj se do ludila! Ali sutradan su ministarskim naredbama zabranili pevačici da se ponovo pojavi u tom kostimu, i na drugoj predstavi je tesalska Dijana morala da se vrati čarapama boje kože, tunici od čojice, italijanskom tilu, engleskom satenu, ružičastom taftu i perici.[1]

Ukrašeno, svečano telo, kao metafora kitnjastog kastratskog pevanja, može se suprotstaviti obnaženom telu, kao u delima Bernardena de Sen-Pjera, metafori ženskih glasova XVIII veka u Francuskoj (obično »dramskih soprana«): pevačica je epifanija *»osećanja«*, dok je kastrat epifanija *besa:*

Ona (gđa Sent-Iberti) igrala je poslednji put ulogu Didone u istoimenoj operi Pičinija i sve su je više slušali, sve više joj se divili, dublje s njom saosećali i publike je bilo sve više, tako da je to jedinstven primer. Ova izuzetna glumica kao da na svakoj predstavi dodaje po nešto čistoti pevanja, istinitosti izraza, dubini osećanja koje je iznela na prvom prikazivanju. Glas joj je kao u Todijeve, gluma kao u Kleronove, to je primer kakvog nije bilo na ovoj sceni i koji će dugo služiti za ugled. Na kraju drugog čina, koji se završava potresnim triom, tako dirljivim i tako istinitim, Eneje, Didone i njene sestre, iz partera obavijen belom trakom s izvezenim rečima: Didona je bačen lovorov venac [...]. Taj venac je bio i Sent-Iberti su besmrtne.[2]

Tematici *paroksičnog* tela suprotstavlja se tematika istančanog, dirljivog, *divnog* tela:

[1] Ed. de Goncourt, *Madame Saint-Huberty,* Flammarion, 1880.
[2] *Correspondance littéraire,* 14. I 1784.

Gđa Mara, mada nema tako čist glas kao gđica Lager, niti tako izražajan kao gđa Todi, ipak je naišla na opšte dopadanje, jer je podjednako dobro pevala i rečitativ i kantabile i bravurozne arije; njen način pevanja je divno savršenstvo koje zahteva neshvatljiv rad i upornost.[1]

Slavi *parade* odgovara i vrhunac *ljupkosti:*

Neuporedivo je uživanje slušati komade koje peva gđa Todi; ova pevačica uživa jednodušno odobravanje i divljenje lepoti njenog glasa; njeno je pevanje uvek lako, uvek je puno ljupkosti i izražajnosti [...]. Gđa Todi je neko ko razmišlja o svojoj umetnosti, njen jedini cilj je da prati nameru kompozitora, da dâ muzički izraz i, pre svega, da iz duha gledalaca odagna i samu pomisao na težinu.[2]

Međutim, neobičnije je međusobno nerazumevanje dve vrste pevanja, jer Italijani smatraju da je pevačica najgori mogući pevač. Tako Marčelo izjavljuje u svojoj satiri:

Kad pevačica dobije novu ulogu, potrudi se da arije (koje je prepisala bez pratnje basa da bi dobila u vremenu) smesta odnese »maestru Kreštiću« ne bi li joj on napisao čitave delove, varijacije, ukrase — a ovaj, potpuno neupućen u namere kompozitora [...] napisaće [...] ono što mu padne na pamet, i to obilno, da bi »virtuoza« mogla svoju ariju na svakoj predstavi da peva različito.[3]

Jednom reči, Marčelo pripisuje pevačici ono što je, izgleda, mana kastrata — ali ovaj je nedodirljiv, jer oličava telo, put, za razliku od pevačice, koju tek formalno prihvataju. U Francuskoj Didro govori o kastratu Kafareliju rečima, naprotiv, obično namenjenim pevanju žena:

[1] *Mercure*, april 1782, str. 130.
[2] *Journal de Paris*, 10. decembar 1778, str. 1389.
[3] Marcello, *op. cit.*

Jeste li bili tu kad nas je kastrat Kafareli tako očarao kako nas ni tvoj žar, Demostene, ni tvoj sklad Cicerone, ni uzvišenost tvog genija, Korneju, ni tvoja slast, Rasine, nikad ne očaraše? [...]. Kafareli je zapevao, a mi zanemesmo od divljenja... Tanan ukus, uzvišena dirljivost, glas! [...] To je najlepši, najujednačeniji, najgipkiji, najtačniji, najdirljiviji glas![1]

Dve se predstave erotskog imaginarnog sučeljavaju bez mogućnosti mešanja. Prva odluka revolucije biće da zabrani kastrate, a za njom će se povesti bratske republike posle osvajanja: kastrat predstavlja lepu ne-prirodnost koju treba otkloniti. Nije, dakle, slučajno što pojava građanske revolucije znači i početak dugog niza primadona u Francuskoj, od Katalanijeve do Čintijeve i Malibran. Kastrat i primadona, obično dramski sopran (Kuconi, Faustina) — relativno dubok glas — nose zajedno ideal tela u pevanju XVIII veka. Sad postaje jasno zašto je scenski gest tako malo važan u doba kad glas i polna dvosmislenost proizvode utisak: grlo igra ulogu gesta. Ono što raspaljuje publiku je način na koji tragičarka — Sent-Iberti, Arnul, Pelisje, Todi — ume da bude »dirljiva« glasom, a u Italiji način na koji Pakjaroti može da dvoranu dovede do suza izustiv samo tri reči. Zlatni vrhunac telesnog glasa ide uporedo s gubitkom gesta i jednačinom gest = reč. Pevač mora da pruži sliku, te ne treba ni da pokušava da se izrazi: re-prezentuje *(rei praesentatio* = predstavljanje stvari) osećanje, on ga ne izražava. U odnosu reč — ton uvek gest strada:

Onda ga muzičar, ako je veći umetnik od pesnika, briše i predaje zaboravu; glumac, videći da gledalac žrtvuje reči muzici, i sam žrtvuje gest i dramsku radnju pesmi i blistavosti glasa, tako

[1] Diderot, *Sur les caractères et les mots de caractère. Oeuvres*, navedeno izdanje.

da se komad potpuno zaboravlja i predstava pretvara u koncert. Ako je, naprotiv, pesnik jači, muzika će postati skoro nevažna i gledalac može da se zabuni te, prevaren zvukom, čak da lošem muzičaru pripiše zaslugu odličnog pesnika i da misli kako se divi remek-delu harmonije diveći se dobro sročenim stihovima.[1]

Zanimljivo je da Ruso smatra da *jedini scenski gest koji može da postoji u operi, ako treba da je izražajan, jeste igra:* ples bi izražavao smisao kao i *libreto, dekor, muzika.* To je jedini okvir u kome gest postoji u operi. Ali Ruso izjavljuje:

Ako je tako, trebalo bi znati da li igra, koja je jezik i može, prema tome, da bude umetnost podražavanja, može s ostala tri elementa i da uđe u razvoj operske radnje odnosno da li može da prekine i zaustavi tu radnju ne šteteći utisku i jedinstvu komada.[2]

A onda nastavlja:

Jezik gesta, sredstvo nemih ili onih koji ne mogu međusobno da se čuju, postaje smešan među onima koji razgovaraju: ne odgovara se skakutanjem na reči niti govorima na gest; drugim rečima, ne vidim zašto onaj ko čuje govor onog drugog ne odgovara na isti način. Izbacite reč, dakle, ako hoćete da koristite igru: čim uvedete pantomimu u operu, morate isterati poeziju, jer je od svih jedinstava, najpotrebnije jedinstvo jezika, a besmisleno je i smešno istovremeno reći istu stvar istoj osobi i usmeno i pismeno.[3]

Drugim rečima, jedini scenski efekti mogu biti kostim ili vandramski efekti (hiljadu drangulija kastrata) ili pak erotski. Scenska igra ne postoji: treba ili predstaviti sliku ili izazvati pevača protiv lika — sve do smešnih režija Metastazija. Nema gesta ako je namera da se srce dirne! Eto dokle je doveo

[1] Rousseau, *op. cit.*
[2] Ibid.
[3] Ibid.

francuski naturalistički stav s jedne i artificijelni italijanski stav s druge strane — do kulta pevača, do zaboravljanja izražajnosti u korist re-prezentacije.

Ova izmišljena dihotomija kastrat — primadona dovodi Rusoov problem muzičkog jezika do nerešive aporije i podvlači suprotnost između erotskog shvatanja tela i strogo naturalističkog viđenja seksa — uz svoj sitni građanski razvrat (De Sad je na strani kastrata, kao što je Sen-Žist na strani primadone) — a izlaz nalazi u poništavanju smisla tumačenja istraživanjem smisla stvaranja. Umesto da se razreši suprotnost, odgovara se uvođenjem treće nepoznate: genije će biti, uz nagon, ideološko sredstvo isključivanja uznemiravajućeg pitanja kastrat ili primadone i vraćanja pevanju čulnoj i stvaralačkoj prirodi.

2 — *Aporija genija*

Ključna reč XVIII veka je »genije«. Daleko od toga da poštedi operu, pojam genija, kako ga je obradio Didro u *Enciklopediji,* kao da je našao pravo mesto u operskoj muzici. Međutim, ta tema stvaralačkog genija ne postoji izdvojeno: ona se dvostruko vezuje za italijansku »bufo« operu i komični intermeco, kao i za razmišljanje o prirodi jezika. Dugi niz raspri XVIII veka, od one između starih i novih do one Gluk — Pičini, preko italijanskih razmimoilaženja između estetike jednog Manfredija i estetike jednog Muratorija, do rasprava između Ragnea i Leserfa de la Vjevila svedoči, u stvari, o uspostavljanju novog ideološkog sistema jezika. Sedamnaesti vek je prikrio to pitanje, osamnaesti pokušava da ga odredi. U prvoj fazi Ruso, u svom *Eseju o poreklu jezika*[1] razvija postavku da su

[1] Rousseau, *Essai sur l'origine des Langues,* Oeuvres, Dupont, Pariz 1824, t. X.

jezik i muzika dva združena obeležja prelaska iz prirodnog u društveno stanje, dva znaka usavršavanja: izražavanje strasti se čini gestom i zvukom, a potom se pojavljuje reč. Ovo prethodno postojanje glasa u odnosu na govor je zanimljivije od prethođenja glasovnog instrumentalnom, koje, u stvari, opseda protivnike Rusoa (vidi: Chabanon, *De la musique*..., Pariz, 1785); reč semiološki naglašava krik i gest: razlika je u stepenu i antropološkoj prirodi, jer najavljuje prelazak iz prirodnog stanja u stanje koje prethodi društvenom. Pevanje, naprotiv, ukazuje na prirodnu razliku između te semiološke teorije (krik + gest su znakovi duše) i teorije podražavanja: ako pevani znak spada u društveno stanje čoveka, ipak deluje kao podražavanje govora, kao zbir krika, gesta i reči:

> Pevanje ne izgleda da je u prirodi čoveka. Mada divljaci Amerike pevaju, pošto govore, pravi divljak nikad nije pevao. Nemi nikad ne pevaju, oni samo stalno ispuštaju glasove, muklu riku koju iz njih izvlači potreba; sumnjam da je gospodar Perer, uprkos svem svom daru, ikad iz njih izvukao bilo kakvu muzikalnu pesmu. Deca viču, plaču, ali ne pevaju. U njih prvo izražavanje prirode nema ničeg melodičnog niti zvučnog, a pevanje nauče, kao i govor, podražavajući nas. Melodično i vredno pevanje je samo mirno i veštačko podražavanje naglasaka govornog ili strasnog glasa: kriči se ili jadikuje bez pevanja, ali se u pevanju podražavaju krici ili jadikovke; i kao uvek, najzanimljivija su podražavanja ljudskih strasti, a od svih načina podražavanja najprijatnije je pevanje.[1]

Glas pri pevanju podražava glas u govoru, dok ovaj podrazumeva samo izražajnu inferencu. Odnos krik/gest/reč (koja znači govorni glas) izraz je duše;

[1] *Oeuvres*, t. XII, *Dictionnaire de musique*, članak »Pevanje«, navedeno izdanje.

odnos ovog trojstva s pevanjem je u tome što ono podražava dušu. Taj odnos podražavanja je u osnovi potraga za takvim pevanjem koje, mada ne može biti prirodno, ipak mora da podražava strast: *rečitativ bufo*, je razrešenje ovako postavljenog problema:

> Veliki je to i lep problem, koji treba rešiti: odrediti do koje se mere može pevati jezik i govoriti muzika. Od dobrog rešenja tog problema zavisi čitava teorija dramske muzike [...] Usmeni naglasak ima, svakako, sam po sebi veliku snagu, ali samo u deklamaciji; ta je snaga nezavisna od muzike, i samo s tim naglaskom može se dati dobra tragedija, ali ne i dobra opera.[1]

Teorija prirodnog deklamatorskog akcenta dopušta Rusou da nađe onu vrstu pevanja koja savršeno podražava dušu. Njegov *Pigmalion* i melodrama jednog Bende ili jednog Brandesa bili su pokušaj osavremenjavanja one vrste opere koja izražava strasti do savršenstva (uporedi: J.—Chr. Brandès, predgovor *Arijadni*..., Pariz, 1781). Ono što nas ovde zanima nije nedonošče istorije melodrame, već teorijska podloga; Ruso iznosi svoju analizu, odbacujući antičko doba:

> Zvuci govornog jezika, pošto nisu ni naglašeni ni harmonični, neprocenjivi su i, prema tome, ne mogu se prijatno povezati sa zvucima glasa koji peva i s instrumentima, bar ne u našim jezicima, suviše udaljenim od muzike, jer ne bi se moglo slušati recitovanje grčkih tekstova na njihov način ukoliko se ne pretpostavi da im je jezik toliko naglašen da prelivi govora u deklamaciji stvaraju muzički vredne intervale. Tako se može reći da su njihova pozorišna dela bila neka vrsta opere, i zato u njih nije ni moglo biti opere u pravom smislu reči.[2]

[1] Oeuvres, t. X, *Observations sur l'Alceste de M. Gluck*,
[2] Oeuvres, članak »Opéra«.

Prvi put teorija odbacuje antičko doba kao hronološko izvorište opere: što nema nikakve veze s Peroovim odbacivanjem u njegovoj *Paraleli:*

U nje (Grčke) ta lepa umetnost bi umetnost nesavršena.[1]

Ruso, osvetljavajući logičko poreklo pevanja, podseća na ideologiju hronološkog porekla: teorija podražavanja ostaje, dakle, jedina, oslobođena arhetipskih istorijskih iskušenja. Ruso potom odbacuje nešto drugo — vrednosti opere s mašinerijom; a dokazivanje mu ide preko instrumentacije:

Pošto je muzika tako postala treća umetnost podražavanja, uskoro je dobila i svoj jezik, svoj izraz, svoje slike, sve potpuno nezavisno od poezije. I sama simfonija je naučila da govori bez reči, a često je orkestar izražavao ništa manje živa osećanja od onih koja su saopštavala usta glumaca. Tada, usled zasićenosti svim đinđuvama vilinskog, detinjastom bukom mašina i čudesnom slikom nikad viđenih stvari, dolazi do traženja zanimljivije i istinitije slike u podražavanju prirode.[2]

Po njemu, mašinerija se suprotstavlja umetnosti podražavanja, jer u gledaocu izaziva zbrku podražavanog (priroda) i podražavaoca (muzika). Ruso ne može da prihvati baroknu i tehničku prirodu; opera treba da podražava prirodu, a ne da pokušava ponovo da je izgradi. Od tog časa javlja se shvatanje da je jednostavno pevanje najbolje pevanje; ovde umesto jednostavnost čitati podražavanje — raskoši jezika, izražajne prirode, treba suprotstaviti jednostavnost pevanja podražavajuće prirode:

Može se reći da će dobra muzika biti ona koja će savršeno združiti veštačke lepote pevanja s prirodnim naglašavanjem deklamacije, muzika čije jednonim naglašavanjem deklamacije, muzika čije jednostavne i ljupke arije nežno prenose kretanje pri-

[1] Ch. Perrault, *Le siècle de Louis XIV, Parallèle des Anciens et Modernes*, 1693, I, str. 185.

[2] *Op. cit., ibid.*

rode, približavajući se opštem izgovoru, a udaljavajući se od ljupkosti umetnosti. Takva muzika će imati i sve čari istine i sve čari iluzije.[1]

Jednom reči, u tom *podruštvljenom stanju* reči i gesta on nalazi *»prirodno« stanje*, to jest spoj istine i iluzije, jer ne treba zaboraviti da je ovakvo razmišljanje prosto prenošenje dokaza iz *Društvenog ugovora*, čiji je cilj da u izopačenom stanju ponovo uspostavi ne prirodno stanje već njegovo načelo, to jest mogućnost usavršavanja. Te kad Ruso piše:

Kaže se da je pevanje prirodno kad je lako, blago, ljupko, glatko,[2]

on hoće da kaže da to pevanje nije prirodno po antropološkoj logici; već je samo podruštvljeno potvrđivanje pevanja koje nije postojalo u prirodnom stanju i čije je načelo pogrešno delovalo (podražavanje duše izopačene u oblasti izražajnosti). Sad nam, dakle, biva jasno otkuda njegov otpor Ramou, kartezijanskom racionalisti, koji kaže:

Muzika nam je urođena, samo čistom nagonu dugujemo prijatno osećanje koje u nama ona izaziva; taj isti nagon deluje u nama i prilikom mnogo čega drugog što može biti u vezi s muzikom. Zato ne bi trebalo da je svejedno onima koji neguju nauke i umetnosti da li poznaju načelo jednog ovakvog nagona. Načelo je sad poznato: ono postoji, što se danas mora ziati, u *harmoniji* koja je proizvod rezonance bilo kog zvučnog tela, kao što je zvuk našeg glasa, žice, cevi, zvona itd. Da bismo se potpuno u to uverili, dovoljno je da sami sebe ispitamo pri svim svojim postupcima u muzici.[3]

[1] *Lettre de MM. du Coin du Roi à MM. du Coin de la Reine* o novom komadu nazvanom ... *La Servante Maîtresse*, 1753.

[2] *Op. cit.*, članak »Prirodno«, t. XIII.

[3] J. P. Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique*, 1751.

Ramo razvija ahroničnu misao o muzičkom nagonu, dok Ruso vidi u harmoniji izvor svih zala:

[. . .] zloupotreba ili, tačnije, upotreba fuga, podražavanjâ, dvostrukih tokova i ostalih proizvoljnih i čisto konvencionalnih lepota, čija je skoro jedina vrednost u savladanoj teškoći i koje su sve izmišljene pri nastanku umetnosti da bi se istaklo znanje, u očekivanju da se pomene genije [. . .]. Sve je to dovelo samo do buke, kao i većina naših toliko cenjenih horova, inače nedostojnih da se njima bave i pero genijalnog čoveka i pažnja čoveka od ukusa.[1]

Rusou ipak ostaje da otkrije merilo istine te podruštvljene »prirode« rečitativa ili dobro komponovane arije: čitava raspra oko bufonâ, to jest oko usvajanja italijanskog intermeca i bufo-opere (između 1729, datuma kraljevske privilegije za Salvijevu *Serpilla e Baiocco*[2], i 1754, godine isterivanja Bambinija i zatvaranja Vašara), uprkos zvaničnom porazu, nalazi tek ovde svoju teorijsku osnovu: nekoliko tekstova daje odgonetku ogromne hrpe hartija prepirki stari — novi, Ragne — Leserf de la Vjevil, ramoovci — lilijevci, glukovci — pičinijevci. Definicija arije koju daje Ruso rasvetljava stvar:

Znalački napisana i prijatna arija, delo *genija*, komponovana s ukusom, to je muzičko remek-delo; tu lep glas može da se razmahne, da zablista simfonija, tu strast neosetno uzbuđuje dušu preko čula.[3]

Vidimo da se opet podrazumeva podražavanje pevanje-duša, muzika-duša, ali vidimo i merilo »prirodnosti« pevanja po Rusou: *genije*. On francuskim kompozitorima priznaje ukus, ali ne i genijalnost, koju ostavlja za Italijane. Tu teoriju razrađuje u Italiji F. Algaroti naprimer, u delu *Saggio sopra*

---

[1] *Op. cit.*, str. 172—173.
[2] Bibliothèque Nationale, Pariz, Yd. 676.
[3] *Op. cit.*, članak »Arija«.

l'opera in musica (Livorno, 1755). A šta je genijalnost do sposobnost da se podstakne mašta:

Posle lepe melodije čovek je zadovoljan (. . .) ona ostaje u mašti,[1]

genijalnost je ono što društveno izopačenom pevanju vraća jednostavnost podražavanja krikom strasti: pesma je za dušu društvenog stanja ono što je sistem krik-gest-reč za dušu prirodnog stanja. Pesma je, dakle, stvar prirodnosti. Ali društveno stanje se ne može preokrenuti, treba mu se prilagoditi. Znači treba pribeći načelu koje pripada društvenom stanju, ali neizopačenom — a to je genijalnost. Paralela između *zakonodavca* u *Društvenom ugovoru* i *genija* u *Muzičkom rečniku* je očigledna: zakonodavac koji preobražava izopačeno društveno stanje u stanje društvenog ugovora ovde je muzički genije koji ponovo uvodi ono što je bilo načelo prirodnog stanja, ali ga je istorija iskvarila, a na operu primenjuje načelo pevanja, nad kojim su teoretičari harmonije izvršili nasilje. Zakonodavac i genije su jedno jedino i isto načelo: F.—M. Grim, koji sledi Rusoa, zato i piše:

I naučiću ih (muzičare) da budu jednostavni ali ne i prazni, i neće nazivati lepom jednostavnošću ono što je jednolično. I stvoriću ton rečitativa i naučiću ih da stvaraju muziku koja će imati i svoje obeležje i odgovarajući tempo i naglašavanje, i koja neće biti bezizrazna. I radiću s njima i *moj* će ih *genije* voditi i odrediću svakom rodu granice i različito obeležje, od tragedije do intermeca.[2]

U muzičkom geniju je, u stvari, ključ odnosa jezik — duša, rešenje izražavanja strasti. Ako shvatimo da su strasti glavni kamen spoticanja »prirodnog« razvitka od stanja divljaštva do stanja ugo-

---

[1] *Op. cit.*
[2] F.—M. Grimm, *Le Petit Prophète de Boechmischbroda*, SI, 1753.

vora, da njihovo izražavanje na sceni, ako je dobro, može da posluži ustoličenju zakonodavca, razumećemo zašto je Ruso napisao ovaj članak:

Ne pitaj se uopšte, mladi umetniče, šta je *genije*. Ako to jesi, osetićeš ga u sebi. Ako nisi, nikad nećeš znati šta je. Genije muzičara potčinjava čitav svet svojoj umetnosti, slika sve moguće slike muzikom, i ćutanje mu je rečito, ideje izražava osećanjima, osećanja naglaskom, a strasti koje izražava budi u dnu svakog srca [...] i duši nosi ono osećanje života koje ga nikad ne napušta i koje prenosi srcima stvorenim da ga osete [...], trči, pohitaj u Napulj da čuješ remek-dela Lea, Durantea, Jomelija, Pergolezea [...] pa ako ti oduševljenje počne da pritiska dušu, uzmi Metastazija i radi, njegov će *genije* raspaliti genije u tebi, stvaraćeš po ugledu na njega. To je ono što čini *genija*.[1]

Genije je svakako, estetsko, ali je i propedeutičko načelo: ono nas uči kao što zakonodavac otvara oči građanima za političku vrlinu. Kao što zakonodavac potčinjava građansku prirodu svom geniju, tako muzičar potčinjava umetničku prirodu svom zakonu. *Društvenom ugovoru*, političkoj teoriji, odgovara esej o ustavu za Poljsku[2]; *Rečniku*, estetskoj teoriji, odgovara, 1775, *Pigmalion*, scenski prikaz rečitativa, u kome Ruso vidi prirodnu muzičku formu: izomorfički uzev, rečitativ je za operu ono što je suverenitet za političko društvo, podražavanje prirode; to Sen-Pre piše u svom 48. pismu upućenom Juliji.[3] Italijanska bufo-opera, sa svojim rečitativom i gestom, zadovoljiće Rusoa, koji će u njoj videti arhetip društvene svečanosti.

[1] *Op. cit.*, članak »Genije«.
[2] *Considérations sur le gouvernement de Pologne.*
[3] *La Nouvelle Héloïse*, glava I, pismo 4, t. VIII (n-o 4).

ZAKLJUČAK

Ako bi jednom rečenicom trebalo dati definiciju operskog pejzaža XVIII veka, od *Galantne Evrope* do francuske revolucije, moglo bi se reći da je Prosvećenost pokušala da na opersku umetnost prenese svoju opsednutost prirodom, izražajnošću, genijem, slobodom. Zato je revolucija i imala dvosmisleno držanje prema operi, koristila je njene dekore, njenu retoriku i njenu govorničku veštinu, njen sjaj (studija Davidovog slikarstva pokazala bi da se njegova teatralnost ne bi postidela pred teatralnošću Vatoa ili estetikom Didroa); opera je društvu XVIII veka dala i sliku pobede čulâ i težnju da se okrene novim izvorima jezika. Opera XVIII veka, bila ona ozbiljna, bufo, kastratska ili ženska, obrađuje isti mit: da su dekor, kostim i telo sama priroda, dok su je u XVII veku prekrivali, prikazivali metaforom, predstavljali. Kosmološko viđenje ustupa pred naturalističkom tematikom. Poraz revolucije i dolazak buržoazije na vlast konačno sve to menjaju: aporija dobrog izvođača i problematika stvaralačkog genija nalaze ekvivalent u neuspelom traženju dobrog građanina, i zakonodavca. Zna se odgovor Građanskog zakonika. Drugim rečima, izgleda da se XVIII vek završava neuspehom: kad se društvo prepusti građanskom i industrijskom redu stvari i opera doživljava opadanje. Teškoća da se ozbiljna opera suprotstavi komičnoj, koja je bila u korenu pitanja o najvećoj prirodnosti muzike, sad iščezava; Fioreli-Meul komponuje 1801. *Irato*, komičnu operu, parodiju bufo-opere. Ovaj solipsistički preokret ogleda se u nedoumici izbora najboljeg izvođača: Rosini, posle vokalnih »preterivanja« soprana Velutija (kastrat), u delu *Aurelijano u Palmiri*, izbacuje kastrate iz podele, u *Opsadi Korinta* glavnu ulogu poverava gđi Činti (sopran-bufo), rečju položaj ozbiljnog preuzima njegov neprijatelj bufo. Ova nedoumica otkriva, u stvari, nemogućnost određenog

rešenja. Istovremeno se zgrada opere XIX veka, čiji je prauzor pozorište Fejdo, oslobađa svečarske višeznačnosti i stvara zatvoren i komercijalan svet u samom mestu slobode izražavanja. Ukratko, opera prirode i tela se povlači, zatvara i ostavlja XIX veku u nasleđe jedan mit: mit o kastratu, koji će naći odjeka u Balzakovoj *Saracenki*, to jest pojam da je pevanje izmišljen problem. Devetnaesti vek će odgovoriti na svoj način — koji je u mnogo čemu i naš. Kad se digne zavesa i počne scena Lučijinog ludila u Donicetijevoj *Lučiji di Lamermur*, počinje delovanje nečeg drugog — društvenog sveta operske drame. Opera pristupa kodeksu — što znači smrt. Čulno razdoblje je završeno. Veluti će pevati još naslovnu ulogu u Mejerberovom *Crocciatto*, poslednjoj operi pisanoj za jednog »musico«, a potom — ogorčen što ga smatraju čudovištem — otići će u Teksas. Poslednji kastrat će se naći u zemlji Rusoovog »plemenitog divljaka«.

III glava

OD KODIFIKACIJE DO OPERSKE ARHEOLOGIJE XIX I XX VEK

UVOD

U XIX veku opera izmišlja nov sistem. To je i danas naš sistem. Svojstven mu je pokušaj da se — prvi put — *omeđi* sopstveni svet. Kao da je opera, u svom konačnom nepoverenju prema uvezenim teorijskim i ideološkim uzorima, odlučila da jednom zasvagda imaginarno postavi u vidu strukture nedostupne bilo kojoj vlasti. S Rosinijem dolazi do stvaranja trostruke mreže koja iscrpljuje mogućnosti opere: tačno određena tipologija glasova, koja deluje shodno građanskoj iluziji da su razlike polova u operi isto ono što su i u stvarnosti; tipologija dramskih uloga, koja daje mogućnost da se ništa ne prepusti slučaju i da se u operu uključi dramsko trojstvo. Osamnaesti vek je znao za zakon arije kao obavezni deo »ozbiljnog« pevanja, sedamnaesti je bio veran znaku upornog ponavljanja mašine za iluzije, a devetnaesti vek pronalazi i ostavlja nam u nasleđe fatamorganu moguće opreme scenskih prizora. Od tog časa počinje usavršavanje kodifikacije scena koje treba odigrati. Malo-pomalo scenski prizor oduzima sadržinu muzičkom znaku stvarajući dihotomiju između pevanog znaka u doslovnom smislu reči i scenskog znaka: opera je kao totalna predstava postala sistem prepoznavanja. Pošto je obnovio libreto, XIX vek smesta zaustavlja taj rascvat

svojom sklonošću za kodifikaciju. Operski znak rađa problematiku genijalnosti izvođača: ideologija genija je rasprostranjena više no ikad, samo je sad na razini izvođača. Scenski znak, posle malo lutanja, dovodi do pitanja smisla prostora: da li scena, dekor, prostor imaju svoj smisao koji bi bio izvan, ispod ili možda iznad teksta? Do ovog sučeljavanja dolazi usled druge tipologije koju prostor nudi, dok dva osnovna pitanja ostaju i dalje: gde je dramski Glas, gde je opera? Jer ono što XIX vek najavljuje, a XX vek doživljava, jeste smrt opere. S jedne strane, operska drama navlači na sebe i upotpunjava seksualno i porodično imaginarno XIX veka, pokušavajući da predstavi njegovo *savršenstvo* i organizuje ga u sistem — ponašajući se, dakle, *samostalno* u odnosu na model — a s druge strane, odmetnuvši se od istorijskog razvoja, poriče društvenoj ideologiji pravo na promenu: od nazadne postaje pokojna, a pitanja genija i operskog smisla ostaju nerešena ili, tačnije, još su jedini živi elementi u toj smrti: jedno zato što nije ostvareno, ali je dato teorijski (smisao muzičkog znaka), drugo jer je rešeno, ali nije određeno (genije). Više no ikad Ničeova misao potvrđuje svoju istinitost: »Drama budi u nama *maštu volje*«.[1] Želja za samostalnošću ili smrt opere?

I — HEGEMONIJSKA PRAKSA KODIFIKACIJE

Nema više iznenađenja. Vokalna praksa XIX veka potčinjava se trostrukoj kodifikaciji koja se vrlo brzo obrazuje, već s prvim Rosinijevim operama. Devetnaesti vek ustanovljava tri sistema: dramski, vokalni i seksualni, i sprečava bilo kakvo odstupanje — raspored uloga prema obimu glasova, sistem podele muški glas/ženski glas, tipologija mogućih situacija. Nasuprot XVII i XVIII veku, koji su

[1] *Oeuvres*, t. IX, str. 70, citirano izdanje, str. 9.

malo hajali za originalnost dramskih situacija, XIX vek s jedne strane temeljito obnavlja zalihu tema, uzimajući ih od Šekspira, Šilera, Igoa, ne usuđujući se da ponavlja ono što su prethodni vekovi već prenosili na scenu (izuzetak od pravila su Gunoov *Faust* i Berliozovo *Prokletstvo Fausta),* a s druge strane postavlja okvire dramskih rešenja. Ako bi strukturalistička analiza našla neko uporište — da usput primetimo — onda bi to verovatno bila ova tipologija situacija. Tipologiju prati stvaranje pravilnosti u podeli glasova prema rasponu ili, tačnije, uspeo pokušaj da glas određenog raspona bude metafora određene dramske *uloge*. Tako se dobija čitava *ideologija kodifikacije,* koja ne ostavlja prostora ni za kakvo odstupanje: od Rosinija do Menotija, tokom jednog i po stoleća trostruki konsensus glas/tip uloge/situacija vlada u gradnji svake opere. Posle razdoblja kodifikacije prema svetu i razdoblja ideologije čulnosti dolazi krajnje konzervativno, okamenjeno vreme carevanja zakonitosti. Ogledalo građanskog društva, koje je našlo rešenje za sve sukobe, za sve iluzije uključivanjem i *učvršćivanjem anomija u prethodno postavljene okvire.* PRVA TIPOLOGIJA koja se obrazuje u XIX veku odnosi se na različite raspone glasova. Smrt para kastrat-primadona dozvoljava građanskoj operi da izgradi opštu strukturu razumljivosti izraza. Zasnivajući se na odbacivanju svega što nije osnovna dihotomija muškarac/žena, izgrađuje se vrlo precizna kodifikacija glasova. Uključivanje u strukturu daje, prema tome, mogućnost da se ništa u gradnji imaginarnog u operi ne prepusti slučaju. Naprotiv ovo novo imaginarno počiva na odricanju, na bitnoj nemogućnosti da se iz jedne kategorije pobegne u drugu. Taj stav krajnje određenosti traje i danas: Slikar u operi *Lulu* (Berg, 1917) označen je kao »lirski tenor«, Pisac kao »mlad herojski tenor«, a junakinja kao visoki sopran. Za takav repertoarski sistem nije se znalo ni u XVII ni u XVIII veku. Razvrstavanje

glasova po obimu počiva, dakle, na dva načela: načelu pola i načelu dramske podele, a ovo, opet, uvodi tipologiju uloga. Veliko, opšte i glavno merilo razlikovanja je, u stvari, pol: ženski glasovi/ /muški glasovi. Razlika izgleda obična, međutim, videli smo da nije dolazila u obzir u XVII veku, a u XVIII veku je delovanje razlike u polu bilo drugačije. Pol kao merilo je način da se dihotomija kastrat-primadona preobrati, način koji samo teži reprodukovanju ideologije Građanskog zakonika na pozorišnoj sceni. Pošto opera treba prevashodno da govori o ljubavi, neprihvatljiva je bilo kakva nedoumica u pogledu polova i identiteta. Korišćenje prerušavanja dobija dakle u XIX veku, to da podvučemo, drugi vid: pre svega je jednosmerno — od žene ka muškarcu. Teško je naći pevača za žensku partiju; u najboljem slučaju je to bariton koji peva parodiju soprana, kao na primer u *Fra-Dijavolu* ili *Seviljskom berberinu*. Obično se prerušava alt ili sopran: opšte prihvaćena ideologija je da dubok ženski glas podražava dečački glas koji se menja, a da je visoki sopran slika dečjeg glasa. Dakle, dve vrste prerušavanja se javljaju u međuprostoru polova: s jedne strane alt za uloge Kerubina (*Kavaljer s ružom* R. Štrausa), paža u *Hugenotima* ili u operi *Minjon* (A. Toma); s druge strane »dečji« sopran, kao u Verdijevom *Balu pod maskama*. Uloge nisu uvek sporedne: u Belinijevoj operi *Kapuleti i Monteki* uloga Romea je pisana za mecosopran (ali se dozvoljava da ulogu peva i tenor). Jednom rečju, prerušavanje je *ostatak* koji nimalo ne krnji dvojstvo muškarac/žena. Polazeći od te *imaginarne podele*, čiju neophodnost na sceni ništa ne uslovljava, tipologija dalje deluje mehanički. Međutim, sad više merilo nije u razini polne već čisto glasovne pripadnosti: privid biološkog identiteta prekriva posebno zanimljiva iluzija svojstva svakog tipa glasa. Pošto je glas određen rasponom, koji može da se razlikuje od čoveka do čoveka, baš taj raspon i podela,

zaista neodređena, na visoke i duboke glasove postaje u XIX veku merilo određenja. Tako se XIX vek glavačke baca u teoriju registara (zona proizvođenja zvuka). Registar je jedan (teorija F. Martijensen-Lomana u *Der Wissende Sänger)* ili postoje dva registra (teorija Manuela Garsije II: grudi i glava, u *Mémoires sur la voix humaine,* 1840) ili tri (opšteusvojeno shvatanje) ili čak četiri registra (neki trojstvu grudi — srednji ili palatalni — glava dodaju i »kupolu«). Cilj ove teorije je da objasni kako je glas obeležen, glas je sistem oznaka i znakova u strukturi *koja se ne menja.* Sad je lako shvatiti da je tipologija registara preuzimanje podele na muške i ženske glasove u okviru svakog pojedinog glasa. U ovom glasu će preovlađivati taj i taj registar i njega ne treba koristiti u nekom drugom glasu. Tačnije, izvođenje iste note treba da potiče iz glave ako je u pitanju *soprano sfogato* ili da je palatalno ako je u pitanju lirski sopran. Isto tako, dopušteno je u suprotnom smislu da snažan, herojski tenor otpeva visoko *ce* iz grudi (tačnije palatalno, zasenčeno ili u medijumu), ali se od lirskog tenora očekuje da izbaci ton iz glave uz prigušeni prizvuk. Isto tako *a* dramskog soprana može biti glas iz grudi, ali bi medijum bio bolji kad je reč o mecosopranu. Ukratko, ocrtava se čitav sistem muzičkih konvencija koje zatvaraju svaki glas u određeni okvir. I tako vidimo pravo krojenje visokih ženskih i muških glasova prema mogućnostima koje pružaju različiti postupci svakog registra: na vrhu lestvice vlada glas koji se služi samo obojenim ili glasom iz glave (zvanim i »falset« — samo ovde može da dođe do zabune s pravim falsetom koji postoji u svakom glasu i nije svojstven pevanju): to su visoki soprani i tenori; njihova je osnovna odlika da bez ikakvog problema pevaju kolorature. Prema tome namenjuju im se laki, vedri, površni likovi u onoj mimetici imaginarnog koja je smenila ideologiju kastrat — primadona: to je

Titanija u operi *Minjon*, Manon (u istoimenoj Masneovoj operi), Nemorino *(Ljubavni napitak)*. Da napomenemo da ta vrsta glasa dobija i dramatičnije uloge, u kojimo spoj visokih tonova (visoko *ef* i za muškarca i za ženu: partija »credea si misera«, *I Puritani*, ima visoko *ef* i za tenora) i psihologija zahteva obično scene ludila, gde su visoki tonovi podražavanje krika i znak gubljenja razuma: Lučija u Donicetijevoj operi, Ofelija u *Hamletu* A. Tomaa. Par vesela lepršavost — ludilo lako je obuhvatiti. Potom dolaze muški i ženski glasovi koji imaju isti raspon kao sopran i prigušeni *(sfogato)* tenor, ali nemaju isti sistem registara: »glava« se koristi tek od visokog *de* kod lirskog soprana, a već od visokog *ce* kod lirskog tenora. Uloge namenjene tim glasovima, kao što to lepo kazuje francuska terminologija, spadaju u polukarakterne: one odgovaraju dramskim partijama gde se traži živost, radost ili ludilo; primeri su Edgardo u *Lučiji di Lamermur*, Elena u *Sicilijanskom večernju*, Slikar u Bergovoj *Lulu*, Fernando u *Ljubimici*, Faust u Gunoovoj operi Tanhojzer u prvom činu, Loengrin, *Travijata*, Elza u *Loengrinu* i sve Vagnerove »plavuše« koje mogu da pevaju lirski soprani. Na trećem stepenu su glasovi koji se retko služe visokim registrom (i dalje tenori i soprani) i dobrim delom pevaju iz grudi: dramski sopran *(falcon)* i herojski tenor *(heldentenor)*. Zanimljivo je da se velike tragične uloge poveravaju tim glasovima koji računaju na dejstvo glasa iz grudi (upućujemo na IV odeljak ovog poglavlja i analizu emfaze »punog glasa« — *voce piena)*: između Imodjene u *Piratu*, koja mora na neverovatan način da se služi tim registrom u svojoj ariji ludila, i Izolde postoji odnos približavanja putenom glasu do granice jecaja. Dok je krik, izgleda, oličenje soprana »sfogato«, ili koloraturnog soprana ili »stakato«, (da se poslužimo izrazom Pitsa Senborna), jecaj je, izgleda, obeležje grudnog registra u ovom spletu označenja. Spisak tenora je

dug: Arnold (Rosinijev *Vilhelm Tel)*, Sigfrid u *Sumraku bogova* (koji treba da otpeva isto visoko *ce)*, Pisac u Bergovoj *Lulu*, Žan Lajde (u *Proroku)*, Roland (Masneov *Esklarmond)*. Potom se prelazi na duboke ženske i muške glasove. Vrhunac tipologije obrazuju duboki glasovi koji mogu da otpevaju note soprana ili tenora. Napomenimo da je XIX vek izmislio mecosopran i visoki bariton; (kad je italijanski, Verdijev bariton, kad je francuski, Martenov, a nemački vagnerovski bariton), kao da je osetio potrebu za srednjim glasom kao vezom između dva dramska tipa: »ljubavnika« i »negativca«, ili »pakosnice« i »prevarene žene«. Na to ćemo se još vratiti. Imaginarno o kome je ovde reč upravo je uloga hibridnog glasa, koji obuhvata i visoke i duboke delove, jer XIX vek ne može da prihvati prekid postupnosti. Ovde su uloge mnogobrojne: Leonora *(Ljubimica)*, Rigoleto, Renato *(Bal pod maskama)*, Nabuko, Acučena *(Trubadur)*, Ortruda *(Loengrin)*, Kundri *(Parsifal)*. Sve su to uloge koje dobar dramski sopran može da peva ili koje su dovele do promene glasa kod muškaraca: Julijus Liban je od lirskog baritona postao odličan dramski tenor, Žan de Reške je počeo kao Alfonso *(Ljubimica)*, Lauric Melhior je na svom repertoaru imao uloge Faninala *(Kavaljer s ružom)*, Volframa *(Tanhojzer)* i Onjegina, a potom je postao najbolji vagnerovski tenor svog doba. To su očigledni dokazi da taj glas odgovara *dramskom zahtevu*, a ne određenoj glasovnoj stvarnosti. Slede pravi duboki ženski i muški glasovi: alt i bas. A problem je u tome što je alt jedinstven, dok se bas menja prema dramskoj ulozi (bas-»kantabile« ili bas-bariton — duboki bas ili bas-»kontraš«). U stvari, vidimo da isti pevač podjednako peva i jedno i drugo: Fernando Korena peva i Leporela i Don Đovanija, sledeći primer XVIII veka, koji nije pravio veliku razliku između basa i baritona. Umetnik kao što je bio Miln, pošto se proslavio lakim ulogama Ecija u *Atili* i Fi-

gara u *Berberinu*, nedavno je snimio tog istog Don Đovanija. Ukratko, ova podela dubokih glasova alt — duboki bariton odgovara dramskom zahtevu lika oca ili majke, ili srodnih ličnosti. Iluzija koju nosi ovaj operski par nije mimetičkog već simboličkog reda: duboki glasovi se obraćaju društvenom stanju, zakonu, a visoki glasovi idu ka ludilu ili lakomislenosti. Ako je krik snoviđenje visokih glasova, a jecaj dramskih, onaj prvi iz »glave«, a ovaj drugi iz »grudi«, prekor i pouka su oblast dubokog glasa, koji uvek dolazi iz grudi. Može se dakle napraviti pregled korespondencija pevačkih parova i imaginarnog, čiji su nosioci:

koloraturni sopran lirski tenor	krik = ludilo, veselje	
dramski sopran herojski tenor	jecaj = tragedija, radnja	
mecosopran lirski bariton	ø : hibridni rodovi	lirski sopran lirski tenor
alt duboki bariton	pouka = moral, viša amoralnost	

Ovaj niz daje pregled korišćenja raznih registara

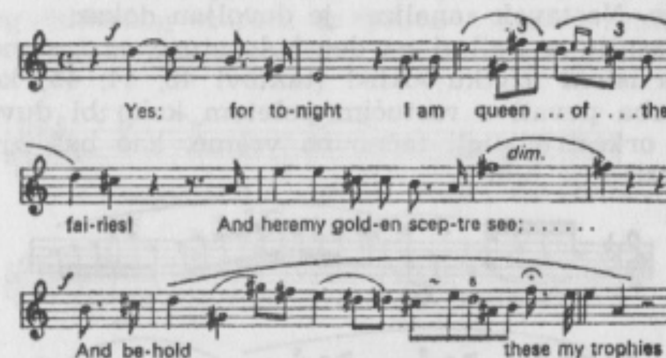
krik = glava
jecaj = grudi, ne vezujući za palatalno (upečatljiv primer Kalasove u *Normi*)
pouka = samo grudi

i lako se nadovezuje na DRUGU TIPOLOGIJU, tipologiju dramske podele. Treba shvatiti da XIX i XX vek glasu ostavljaju mali dramski izbor: zamišljene veze, koje smo zapazili, između mimetizma opere i jezika afekta, pletu mrežu koja postavlja teoriju odgovarajućih vrednosti glasa, korišćenja registra (znači prihvatanja već opisanog izmišljenog obima), tekstualne osnove i radnje. Devetnaesti vek je izmislio ideologiju automatskog reprodukovanja »osećanja« zahvaljujući sistematizaciji referenci (»lik«) i označujućeg (obim glasa i registar). Tekst

velikog koloraturnog soprana Lujze Tetracini izvanredan je primer te ideologije prozirnosti i mehaničke primene koja može da ide do smešnog. Kamen spoticanja svake tipologije:

Uzmimo međutim »Rečitativ« i »Polonezu« iz sjajne i blistave opere *Minjon* Ambroaza Toma. Pre svega moram da proučim okvir velike arije, a tek potom reči, u početku na engleskom:

Yes! For to-night I am Queen of the Fairies
And here my golden sceptre see;
And behold these, my trophies
(Da, ove večeri ja sam Vilinska kraljica,
Evo mog zlatnog skiptra
I evo mojih trofeja.).



Pitam se kako bi trebalo da se osećam kad bih bila vila. I sasvim slobodno otpevam ceo rečitativ kao da treba da ga govorim, misleći samo na note; odlučno započnem, prepuštajući dirigentu da sve to naglasi malo slobodnijom pratnjom. Za rečitativ treba imati žara i mašte, i mada treba posvetiti razumnu pažnju notama i njihovoj proceni, (na primer tempo dugih nota u šestom i sedmom taktu), na pratiocu je da oseti vaš polet i da vas prati. Ali na istoj noti dugog trajanja treba paziti i doprineti divljenju jednim *diminuendo*, a onda s rastućom živošću otpevati u jednom dahu

četvrti udar osmog takta, krunisan pobedonosnom pauzom, za kojom sledi jasan interval na »trofeji« ... A potom dolazi sama *Poloneza, u* kojoj treba paziti na tempo i na sve efekte ukrašavanja i vokalne živosti koji su predviđeni. Ne treba zaboraviti da te kolorature i ti bravurozni delovi moraju biti jasni: svaka nota kao zrno graška u mahuni ili kao zrno koje izleće iz puščane cevi! Obratite pažnju na smelost početka *Poloneze* i da svaka nota u trećem taktu mora da se otpeva blago odvojeno.[1]

Zapazili smo odgovarajuću vrednost pevanja i navodnih označenja: diva se trudi da izmisli smisao, uloga Filine je psihološki vrlo skromna, ali njeno uključivanje u celinu mreže daje joj potrebno značenje. Nastavak »analize« je dovoljan dokaz:

Kasnije se nailazi na deo koloratura od šest nota na istom uzviku »Ah«! (taktovi 43, 44, 45) koje treba pevati s rastućim poletom kako bi duvači u orkestru stigli tačno na vreme, kao baš iznad poslednje note.



Ovde mnogo zavisi od uputstava dirigenta, ali menjajući stil i držeći se narastanja radosti možete da započnete novi deo na reči *Bright troops of fairies hover round me* (Blistavo jato vila leti oko mene). Tako arija ide do poslednje note 54. takta i do 55. takta u kome se javlja naslućivanje poziva vila.

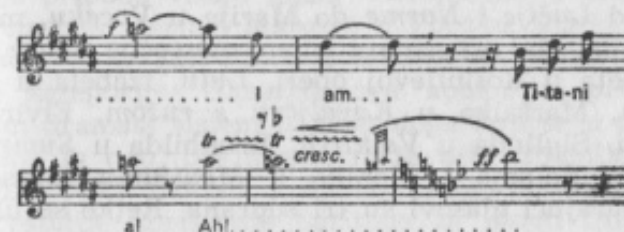
[1] L. Tetrazzini, *How to sing,* chap XXII, Njujork, G. H. Duran, 1923.



Valcer, kao iz sna, dolazi kao suprotnost posle ovog dela. Ukoliko pevačica ne oseti ovu suprotnost, blistavost koju smo ovde usavršili gubi to svojstvo suprotnosti treperavom sjaju mesečine.



Sad se melodija flaute, koja je možda delo nekog čudesnog svirača iz prave vilinske zemlje, ovde prekida.[1]



Drugim rečima, uloga uslovljava izvođenje, jer je upisana u opštu kodifikaciju glasovi/podela uloga. Uostalom, može se pratiti trag tih odnosa korak po korak, pošto tipologija obuhvata sve moguće situacije kad su uloge u pitanju. Osnovna crta TIPOLOGIJE ULOGA je da postavlja jednačinu između porodične jedinice, sa njenim varijacijama i minimalne operske jedinice: a osnovna ćelija je trio: otac — devojka — ljubavnik, na koju se nadovezuju dva elementa, suparnik (suparnica) — majka. Svaki od ovih elemenata može da pretrpi pomeranje smisla:

[1] Tetrazzini, *op. cit.*

otac daje, načinom retoričke figure, brata ili muža, devojka u izvesnim slučajevima preuzima dramsku ulogu žene, dok majka može da varira od načela »hraniteljke« do načela »univerzalnosti«. Lik oca se obično dodeljuje baritonu ili basu: primeri su Rigoleto, otac u operi *Moć sudbine*, kralj Mark u operi *Tristan i Izolda*, kralj u *Kristoforu Kolumbu* (Darijus Milo), Dr. Šen u *Lulu*, pa čak i Džon Sorel u *Konzulu* (Menoti). Kad je lik oca zaista zastupljen ulogom oca i dodeljen basu a treba da se pojavi i brat, onda se ova uloga dodeljuje baritonu: tako je u operama *Moć sudbine* i *Don Karlos* (Verdi). Kad je, naprotiv, partija oca pisana za viši glas, onda »bratu« pripada partija basa, kao u paru Monforte — Pročica u *Sicilijanskom večernju*. Dramsko delovanje oca je povoljna ili nepovoljna presuda o odnosu para devojka — ljubavnik, kao, uostalom, i delovanje brata. Drugo: lik devojke, koji je očigledan od *Lučije* i *Norme* do Marije u *Voceku*, može, međutim, da preuzme i ulogu nesrećne žene, kao Elizabeta u Rosinijevoj operi, *Lulu*, Izabela u *Kolumbu*, Maršalka u *Kavaljeru s ružom*, Elvira u *Ernani*, Siglinda u *Valkiriji*, Brunhilda u *Sumraku bogova*, Saloma i Monika u *Medijumu* (Menoti). Odgovarajući glasovi su tri soprana. Retko se uloga daje mecosopranu: u tom slučaju uloga je dvostruka, kao Dalila, koja je Samsonu istovremeno i neprijatelj i ljubavnica (vidi moju analizu Dalile u br. 15 *Avant-scène)*, kao Leonora, od koje se traži ukrašeno pevanje (ovaj tip brzo iščezava). Ljubavnik je najjasnija uloga, namenjena je tenoru, a tip tenora zavisi od soprana s kojim je u paru (od Sigmunda, koji je isto toliko brat koliko i ljubavnik, traži se vrlo dubok glas čak i za »herojskog« tenora, a isti je slučaj i sa Žanom de Lejdom, koji preuzima ulogu oca, što pomera njegov raspon, te se partija koja bi mogla biti lirskog tenora pretvara u partiju dramskog tenora). Četvrto, lik suparnika ili suparnice: dramske uloge mogu da budu vrlo različite,

ali se uvek dodeljuju mecosopranu i baritonu. Spisak je dug: Grofica u *Lulu*, Kraljica u *Mariji Stjuart*, Adalđiza u *Normi*, Klitemnestra u *Elektri*, a u nekom smislu i *Karmen* (prema tipologiji devojka je Mikaela), princeza Eboli u *Don Karlosu*. Na muškoj strani su tu Alfonso u *Ljubimici* čija je uloga dvostruka: i muž i suparnik; da napomenemo da je muž često suparnik, kao de Luna u *Trubaduru* i Belkor u *Eliksiru*, ali spada u oblast morala za razliku od suparnika, koji je isto toliko i čovek van zakona koliko i ljubavnik), Baron Oks u *Kavaljeru s ružom*. Lik majke se javlja na drugom kraju tipologije, vokalno je alt, uz pomeranje zavisno od dramske funkcije. Tako je Fides u *Proroku* u osnovi tip majke-zaštitnice i jemca reda, tako je i s Erdom u *Prstenu*, koja je univerzalni lik boginje-majke. Čim majka dobije svojstvo suparnice, partija pripada višem glasu — Acučena u *Trubaduru*, a na neki način i Margret u *Voceku*. Majka u *Konzulu* je, uz gđu Floru u *Medijumu*, savršen primer te kategorije. Ukratko, ova apologija pruža potpun dramski sistem podele uloga koji se u moderno doba (a ono, pre svega, ništa nije izmenilo još od XIX veka) koristi i danas. Jedina izmena je sve učestalije korišćenje baritona za ulogu ljubavnika, od Peleasa do Voceka, ali treba napomenuti da su to vrlo visoki baritoni (Peleasa može da peva i tenor). Dijagram 4 daje opšti pregled te tipologije. Međutim, ideologija kodifikacije se nije zadovoljila strukturom glasova i uloga, već je dala i sve *međe* dramskih prizora. Dok je XVIII vek jedva i znao za scene, tek za poneki duet (lep primer je Mocartov *Mitridat)*, XIX vek, da bi sažeto prikazao radnju dospelu do kritičnog trenutka, koristi grupe (tercet, kvartet, kvintet, ali ponajviše duet). Merilo razlikovanja partija nije više sama arija, već muzički element koji može biti solo (oblik sola je raznovrsniji od arije i ide do kavatine i kabalete do vagnerovskog monologa), duet, tercet, grupa, solo

drugorazrednog lika (suparnik, majka). Dijagram 5 predstavlja te strukture. U XIX veku se do te mere naviklo na te obavezne delove da se činilo kako je svaka nova opera samo kopija već poznatih dela. Evo šta piše oko 1880. jedan kritičar povodom *Senk-Marsa* od Gunoa:

U prvom činu smo imali duet oproštaja, kao u *Lučiji*, u drugom zaveru i bal kao u *Hugenotima*, u trećem lov Anrija IV, a očekivanu tamnicu iz *Trubadura* u četvrtom. Ne da se ni zamisliti bolji, uspeliji, potpuniji šablon.[1]

Reći ćete da je u pitanju manje uspela opera. Kao suprotan dokaz, evo šta je rečeno o Pučinijevoj *Toski:*

Morali smo, dakle, ponovo da izdržimo *Tosku* [...] Pored Masnea, g. Pučini poznaje i Gunoa i Mejerbera. Biće da je čuo jednom ili dvaput i prvi čin *Majstora pevača*. Staroj melodrami, čije smo šeme s radošću zaboravili, dodao je mešavinu vešto prerušenih sećanja i zasladio ih, usuđujem se reći, pekmezom ličnih nadahnuća.[2]

Svaki muzički komad deluje prema automatskim merilima koja grade mrežu značenja, a u ovoj ništa nije prepušteno slučaju. Tako se razvija jedna ideologija identiteta, prepoznatljivosti situacija i to je sva novina »operske škole« koja još i danas traje. Tipologije zatvaraju opersku dramu i sprečavaju bilo kakvo odstupanje. Ideologija kodifikacije je i ideologija moderne opere: *Ime Edip* gđe Siksus nije izuzetak od tog pravila.

Ovom hegemonijskom praksom kodifikacije u stvari je započelo osamostaljivanje opere: i mada ona isprva izgleda kao predstavljanje porodičnog trougla i građanskog moralnog ideala, ne treba zaboraviti dve stvari: prvo, vrlo će brzo doći do isme-

[1] Henri Blaze de Bury, *Musiciens du passé, du présent et de l'avenir*, Pariz, 1880.

[2] *Le Mercure de France*, 15. novembar 1903, Jean Mornold.

Dijagram 4. — *Tipologija glas/uloga*

OTAC, bas/bariton	BRAT, bariton MUŽ, bas POVERENIK/SUDIJA, bas
SUPARNIK, bariton/tenor	BRAT, bariton MUŽ, visoki bariton LJUBAVNIK, tenor/bariton
SUPARNICA, mecosopran	MAJKA KAO SUPARNICA, duboki meco LJUBAVNICA, visoki meco (dugazan) ŽENA, meco
MAJKA, alt	MITSKA MAJKA, alt DADILJA, mecosopran, alt MAJKA, alt

javanja operskih situacija, jer se smatralo da su konvencionalne i oveštale, što je mnogo doprinelo uspehu Vagnera krajem veka, kad se razvio dekadentski snobizam. Međutim, i to je drugi element, trilogija je i dalje živela i za Vagnera, i za Štrausa, pa i posle Šenberga, kao da se ideologija poistovećivanja glasa i uloge održava, jer je osnova sistema: samo je tipologija situacija pretrpela neke izmene. Uostalom, nije li najlepši trenutak *Voceka* ljubavni duet Voceka i Marije, koji kompozitor licemerno naziva »largo« (3. scena II čin)? Moderni duh funkcioniše na isti način kao i Belini ili Doniceti. Treba, dakle, izvesti zaključak da je to pravo arheološko osamostaljivanje opere: samostalnost je ovde ostvarena postepenim otcepljenjem opere od ideološke stvarnosti okoline i stvaranjem sopstvenog ideološkog sveta, sveta iscrpljivanja mogućnosti. Arheološko je u onoj meri u kojoj ovo funkcionisanje, izdvojeno potpuno od društvene i istorijske osnove, najavljuje da se opera zadovoljava ponavljanjem sopstvene prošlosti: ne samo da i dalje prikazuje

operska dela XIX veka već ona i na XVII i XVIII vek prenosi sopstveni sistem, a jedan jedini primer je dovoljan da to ovde osvetli. Evo kako Džordž Hogart, čovek XIX veka zaljubljen u XVIII, opisuje operu *Cosi fan tutte kao njen obožavalac:*

> Sasvim je druga stvar s *Cosi fan tutte,* delom čija je tema, kao i sva dramska obrada, najveća farsa *(the broadest farce)*.[1]

DIJAGRAM 5. — *Tipologija situacija*

SOLO	ulazak Ledi Makbet, *Makbet*
	intrige Don Karlos, *Moć sudbine*
	smrt Abigaj, *Nabuko,* Brunhilde, *Sumrak*
	ludilo, Lučija, *Lučija di Lamermur,* Libestot, *Tristan*
DUET	ljubavni Sigmund — Siglind, *Valkirije,*
	largo *Vocek*
	uvrede Amonasro — Aida, *Aida*
	smrti, *Karmen, Toska, Andre Senije*
TERCET	svađe, *Pirat*
	pomirenja, završni tercet u *Kavaljeru s ružom*
ANSAMBL	dramski, autodafe *Don Karlosa,* takmičenje u pevanju *Tanhojzer*
	dekorativan, bitka u *Esklarmondi*
SOLO EPIZODE	prigodni, arija Precozilije, *Moć*
	dramski, arija Acučene, *Trubadur*
HOR	mimetički,[1] *Loengrin*
	diegetički,[2] *Rigoleto, Parsifal*

Ovde se treba setiti predstave *Cosi* u pariskoj Operi 1975—6. i programa koji je učeno objašnjavao da je reč o strukturalnoj drami vrlo mudre kritike. Možda. Ipak stoji da je opera došla do vi-

[1] *Ibid.*
[2] Mimetički — hor ponavlja radnju
[3] Diegetički — hor pokreće radnju

đenja sopstvene prošlosti, do sposobnosti da se osamostali tražeći sopstvene mogućnosti. Treba, dakle, razmotriti da li je shvatanje prostora sledilo isti put do definicije samostalne kodifikacije.

II — KAD SE PROSTOR ORGANIZUJE I OSLOBAĐA

Prostor u XIX veku miruje. A onda, kao da hoće to da nadoknadi, iznenada se u XX veku oslobađa i osamostaljuje. Već smo napomenuli da je operska zgrada u XIX veku našla svoj konačni oblik, prilagođen shvatanju javne predstave. U pogledu dekora i režije, obeležja XIX veka su siromaštvo i beznačajnost kostima usled opšte nesposobnosti pevača da igraju svoju ulogu: običaj je da se deklamuje na proscenijumu, jer je to jedini način da se glas čuje u dvorani, pošto dvorane nisu ništa prostranije a u njima je sve bučniji orkestar. Čak će i u Bajrojtu dekori biti kulise od bojenog platna. Scenografski prostor XIX veka je doslovno neoznačavajući. Ništa lakše od poređenja obnove govornog pozorišta romantizma, a potom i naturalizma i simbolizma, i njihove organizacije scenskog prostora, sa sve buđavijom konzervativnošću pevanog pozorišta. Međutim, postavljaju se dva problema, jedan za drugim, i baš se oni odnose na pokušaje da se u naše vreme ponovo izgradi operski prostor prema novim merilima. Pre svega, još od Berlioza se postavio problem akustike, odnosa zgrade, građene u XVIII veku, kad duvački i limeni instrumenti nisu bili srazmerno toliko brojni, i novog načina pisanja orkestarske partiture. Ova zvučna obnova operskog mita već na samom početku nije, dakle, imaginarni problem neke izmišljene veze između dramskog izraza i, recimo, kostima, već naučna konstatacija. Berlioz o tome piše:

Betovenove simfonije, koje deluju potresno u dvorani Konzervatorijuma, izvođene su nekoliko puta u Operi bez ikakvog dejstva. Betoven je kriv. Mocartov *Don Žuan*, vatren, strastan i izuzetno zanimljiv u Italijanskom pozorištu, kad je dobro izvođenje, leden je u Operi, svi to priznaju. *Figarova ženidba* bi tu bila još hladnija. Znači, u Operi je opet Mocart kriv. Rosinijeva remek-dela iz prvog perioda, *Berberin* i *Čenerentola*, i tolika druga, gube u Operi svu svoju dražesnost i duhovitost; još uživamo u njima, ali hladno, izdaleka, kao u vrtu koji gledamo kroz teleskop. Znači ni taj Rosini ne valja! A *Čarobni strelac*, pogledajte samo kako se iznemoglo vuče u Operi ta tako živa muzička drama, puna divlje snage! Znači ni Veber ne valja? ... Mogao bih bez muke da nastavim nabrajanje. Kakvo je to pozorište u kome Gluk, Mocart, Veber, Betoven i Rosini nisu dobri do pozorište građeno s lošim muzičkim uslovima? Međutim, zvučnost mu ne manjka. To ne, ali kao i sva pozorišta tih razmera, Opera je suviše velika. Zvuk je lako ispuni, ali ne i *muzički fluid* koji odaju obična sredstva izvođenja. Primetiće mi se, verovatno, da mnoga lepa dela ipak ostavljaju određen utisak i da vešt pevač, kad ima dar da privuče i na sebe usredsredi pažnju slušalaca, može s uspehom da se upusti u *tiho pevanje*. A ja ću odgovoriti da bi taj dragoceni pevač ostavio na publiku mnogo jači utisak u nekoj manje prostranoj dvorani i da bi se to isto dogodilo i s lepim delima naročito pisanim za pozornicu Opere; a osim toga, od dvadeset lepih ideja u tim izuzetnim partiturama (napisanim danas i za tu Operu) jedva četiri-pet preživе, sve ostalo se izgubi. Pa i te lepote bivaju mutne i umanjene udaljenošću, i nikad ne dođu do punog izražaja, nikad nemaju svu živahnost tema, nikad pun sjaj. Neću nikad zaboraviti generalnu probu *Hugenota*. Kad sam posle četvrtog čina sreo g. Mejerbera na pozornici, sve što sam mogao da mu kažem bilo je: »Hor u pretposlednjoj sceni mora, čini mi se, ostaviti znatan utisak.« Govorio sam o horu kaluđera, o sceni blagosiljanja bodeža, o jednom od najupečatljivijih umetničkih nadahnuća svih vremena. A meni se činilo da bi trebalo da ostavi izvestan utisak. Nije me dublje dirnula.[1]

Glavna Berliozova briga je da zaštiti školu pevanja koja mu je najdraža; ukratko, on gradnji dvorane pretpostavlja sámo pevanje, što je u njegovo vreme sasvim nov stav, koji će Vagner preraditi na svoj način. Treba reći da u shvatanju definicije dobre akustike dolazi do preokreta: Berlioz je opadanje pevanja i mogućnosti da dođe do izražaja genijalnost izvođača — takvog kao što je Polina Vijardo — povezivao s prostranošću dvorane, a Vagner, drugi veliki muzički estetičar XIX veka, vezuje, naprotiv, obnovu pevanja za gradnju velike dvorane, koja u svakom trenutku jemči romantičnost glasu. Zanimljive su ovde dve stvari: prvo, razmere operske dvorane u neposrednom su odnosu s pitanjem izvođenja — Rihard Vagner daje svojim pevačima priliku da u svakom trenutku uspešno služe operskom geniju; a Berlioz, naprotiv, uporno ostaje pri tome da suviše velika dvorana XIX veka predstavlja prepreku koju samo genije može da savlada. Kroz akustiku se ocrtavaju dve predstave glasa u dejstvu; jedna agonistička, integraciona koja glas svodi na element celine. Ona objašnjava Berliozovo prelaženje s prostog problema razmera na šire razmišljanje o definiciji nove operske umetnosti, koje ćemo razmotriti do pojedinosti u IV delu ovog poglavlja.

Pozorište Milanske skale je ogromno, i pozorište Kanobjanka je suviše veliko, kao i pozorište Sen-Šarl u Napulju, a i mnoga druga koja bih mogao da navedem takođe su ogromnih razmera.

[1] H. Berlioz, *A travers chants*

A odakle je potekla škola pevanja koju danas tako otvoreno i opravdano kude? Iz velikih muzičkih središta Italije. Pošto je, uz to, običaj italijanske publike da za vreme predstave razgovara glasno, kao kod nas na berzi, pevači su, a i kompozitori, malo-pomalo došli dotle da svim sredstvima nastoje da na sebe skrenu pažnju te publike, koja smatra da voli muziku. Od tada je cilj — zvučnost po svaku cenu, a da bi se to postiglo, odbačena je upotreba *istančanosti*, *mešovitog* glasa, *visokog glasa* (iz glave) i *niskih nota* u lestvici svakog glasa. U tenorâ se prihvataju samo visoki tonovi iz punih grudi; basovi pevaju samo visoke tonove svog registra i pretvorili su se u baritone; muški glasovi, ne dobivši u gornjem delu svoje lestvice sve ono što su izgubili u donjem, lišili su se trećine svog obima; kompozitori, pišući za te pevače, morali su da se zatvore u jednu oktavu i, ograničivši se na osam nota, daju očajno jednolične i prostačke melodije; najviši ženski glasovi, oni najprodorniji, postali su najomiljeniji. Samo se ovim tenorima, baritonima i sopranima koji bespoštedno, iz sve snage, rasipaju tonove, i pljeska, a kompozitori su ih pratili koliko god su mogli pišući u duhu njihovih stentorskih težnji. Tako su nastali jednoglasni dueti, terceti, kvarteti, horovi u jedan glas; uostalom, takav način komponovanja, lakši i brži i za maestre i za izvođače, sasvim je preovladao, a uz pomoć bubnja se u skoro celoj Evropi ustalio sistem dramske muzike u kome sad uživamo. Ovim ograničenjem hoću da kažem da ga u Nemačkoj ima vrlo malo. Tamo dvorane nisu kao ponori. Dvorana Velike opere u Berlinu nije preteranih razmera. Kaže se da Nemci loše pevaju; uopšteno govoreći, to bi moglo biti i tačno. Ne bih ovde zalazio u pitanje da li razlog ne leži u njihovom jeziku, niti da nisu gđa Zontag, Pišek, Tičašek i gđica Lind, koja skoro da je Nemica, kao i neki drugi, samo

divni izuzeci; ali ogromna većina nemačkih pevača peva a ne urla; škola urlanja nije njihova škola, oni se bave muzikom. Otkuda to? Verovatno otuda što imaju mnogo tananije muzičko osećanje od većine svojih suparnika drugih narodnosti, ali i otuda što su sve nemačke opere osrednjih razmera, te *muzički fluid* dopire verno do svake tačke, i otuda što publika sluša u tišini, i pažljivo, te su nemili napori glasova i instrumenata izlišni, a izgledali bi još odvratnije no u nas.[1]

Drugim rečima, kao drugo, zanimljivo je da čitav problem operskog mesta nije više društveni, gradski, politički, telesni problem, već se neposredno vezuje za glas. Opersko mesto, dakle, u svom delovanju može da bira — da deluje u smislu obuhvatanja vokalnog dejstva okvirima orkestarskog i ambijentalnog konsensusa, ili pak da se potrudi i postojeći prostor smanji, zaokruži, svede na čitljive elemente, odvojene jedne od drugih. Vagnerovom tvoračkom viđenju odgovara, kao odjek, svedeno viđenje modernog scenskog uobličavanja. Veliki je paradoks baš u tome što se vagnerizam u stvari koristio dvoranom XIX veka, *usavršavajući* akustičnost da bi došao do dramskog predloga totalne predstave, i što Berliozova tematika, sa svojim kultom glasa, *koji se čuje* dovodi danas do pravog ponovnog definisanja scenskog prostora. Sad se postavlja zahtev ponovne organizacije scene, pošto je dvorana nepromenljiva, i metaforičnog prenošenja sveukupnog zvučnog efekta, već upropašćenog razmerama zgrade, u delimičan vizuelni efekat. U tom pogledu scensko uobličavanje preuzima primedbu Berlioza povodom prikazivanja Glukovog *Orfeja* u pariskoj Operi (u verziji za tenora, Nurija):

Znao sam, bio sam siguran, da je to čudo od izražajnosti, poetične melodičnosti; izvođenju nije nedostajala nijedna bitna odlika. Ali je scena

[1] *Op. cit.*

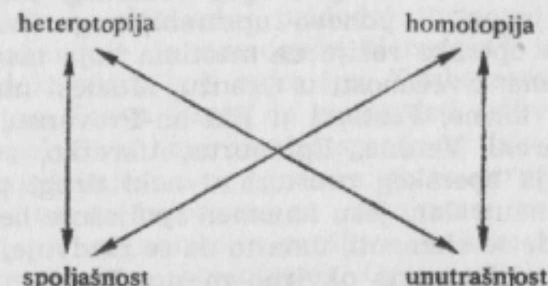
predstavljala *svetu šumu* i bila je otvorena na sve strane, zvuk se gubio u dnu, desno i levo od pozornice, nije bilo reflektora, znači ni efekata, izgledalo je zaista da Orfej peva u nekoj ravnici Trakije.[1]

Može se reći da način shvatanja dramskog delovanja sadrži dva bitna elementa: s jedne strane težnju da se obezbedi u najvećoj mogućoj meri zvučno delovanje i u najvećoj mogućoj meri utisak prostora, što je zaista teško spojivo; a s druge strane ideologiju, još od pre rata, da scenografija može da izgladi tu protivrečnost postižući elementima dekora i režije decentriranje prostora. Nasuprot celovitom prostoru dvorane ili vagnerovske scene javlja se usitnjeni prostor modernih režija. Zanimljivo je ovde se podsetiti jednog od vodiča za arhitekte koji se mnogo koriste u anglosaksonskim zemljama, *Architetcts' data* Ernsta Nojferta. U odeljku gradnje pozorišta vidimo da se operska dvorana ne obrađuje posebno, već je njena odrednica obrađena u odeljku *sight lines* i u odeljku »auditorijum«. Znači da je građenje opere danas podeljeno prema prostornom i prema auditivnom, odnosno zvučnom načelu. Pisac posebno napominje da se vrednost vidljivosti *(viewing)* jedne dvorane menja zavisno od toga da li je u pitanju mesto gde izraz lica treba da se vidi (pozorište, kabare) ili prostor gde je važan gest svakog glumca u okviru celine (opera, opereta). Razdaljina se kreće od 25 m do 32 ili 36 m. Jednom reči, arhitekta određuje stepen vidljivosti glumca iz gledališta bilo prema unutrašnjem izrazu bilo prema spoljnem izgledu. A operskom pevaču se poriče svaka druga mogućnost osim uključivanja u fizičku strukturu. Sad arhitekta može da postavi i drugo, akustičko, merilo: ocene gradnje u celini počivaju na referenci mesta gledalaca i njihovog međusobnog rasporeda u različite

[1] *Op. cit.* str. 272—277.

razine. Sa zaprepašćenjem utvrđujemo da definicija odlične zvučnosti zavisi pre svega od rasporeda sedišta. Jednom reči, moderna opera nema svoju pravu teoriju. Reklo bi se, naprotiv, da se sva »pažnja posvećena prostoru« prenela na scensko uobličavanje. Prostor dekora i gesta znači preokret i prenošenje interesovanja sa sale na scenu. Sad dolazi do stvaranja novih kategorija, koje obuhvataju istovremeno i scensko mesto i mesto tela. Moglo bi se reći da su gestualno siromaštvo i sveprisutnost dvorane doveli do dva pitanja u poimanju operskog prostora: šta je to *operska* scena i koji gest ponovo uvodi dramsko značenje? Pošto je drugo pitanje ostalo nerešeno — bitno u operskom gestu se svodi na »valjan« način da se stane, da se skupi plašt, da se pokretima ruku ne zakloni lice, da se izbegava podvlačenje visokih tonova rukama — na aporiji scenskog problema je da se sama razreši. U XVII veku vladala je ideologija mašine, a u XVIII ideologija kostima i tela; XIX vek, pošto je preživakivao elemente prethodnih vekova (neoznačujuće, jer su bili odvojeni od matične ideologije), došao je (i pri tome ostao sve do naših dana) do opredeljenja za sam kvalitet prostora predstave. Istina, to je istraživanje započelo u pozorištu. Apija je podstakao i Vilanda Vagnera i geometrijske planove Pjetra Askijerija ili Jozefa Svobode, ali ipak stoji da čitava scenografija treba da nadoknadi nesposobnost modernog pevača da usredsredi značaj predstave na svoje telo — za razliku od glumca u pozorištu, koji tu svoju sposobnost duguje učenju A. Artoa. — Tim povodom napomenimo da ideologija apsolutne dive *(diva assoluta* v. od. IV) remeti tu novu ideologiju operskog prostora, dekorativnog i netelesnog, jednom reči strukturalnog: dolazi do sukoba modernog operskog prostora, čiji je cilj da prosečnom pevaču pruži okvir koji će mu dodati smisao, i genijalnog pevača, koji se, naprotiv, vrlo teško uklapa u tu igru geometrijskih struk-

tura. Kalasova je govorila o »gvožđuriji« povodom režije koja joj se nije dopala; čak i režiseru kao što je Lukino Viskonti nametnula je svoj način u operama *Ana Bolena* i *Travijata*. Treba dakle suprotstaviti imaginarnom prostora koji bi obuhvatao i pevača kao element — imaginarno pevača koji razbija tu celinu. Ovakva protivrečnost bi bila nemoguća i u XVII i u XVIII veku, kad su telo i gest dobijali punu vrednost jer su bili uključeni u zaokruženi skup kategorija. Moderno doba donosi prepreku koju nije još savladalo: imaginarni raskol između vokalnog i dramskog, samoznačujuće celine i označene celine. Novi pozorišni prostor imao je i svoju telesnu teoriju preko operskog mesta, koje je položilo — i polaže — oružje pred ženskim genijem. Na ovo ćemo se još vratiti u poslednjem odeljku. A sad treba da razjasnimo taj novi operski prostor, prostor u kome danas živimo. Pre svega možemo da skiciramo tipologiju modernog scenskog prostora. Opersko mesto funkcioniše prema četvorostrukoj organizacionoj formuli: prostor je heterotopski, homotopski, unutrašnji i spoljašnji. Na taj način, moderna režija beleži pravu zasićenost mogućnosti. Možemo uporediti zasićenost mašinama XVII veka s dvema težnjama koje su se javile potom: s jedne strane, »slikana scenografija«, to jest korišćenje slikanog platna, koje odražava strukturalnu suprotnost duboke dvorane plitkoj sceni, što podvlači značaj *glumca koji ne glumi već pozira*, a s druge scenografija u razdvojenoj, iskrivljenoj, razbijenoj, iskrpljenoj perspektivi — moderna scenografija. Ma kako suprotna bila, ova dva rešenja obrazuju isti imaginarni kontinuitet, nastavak definicije prostora istovremeno označavajućeg ali i u drugom planu. To je fenomen preslikavanja, glasa, koji smo prethodno pokazali: »slikana scenografija« predstavlja imaginarno *akcije* bez dejstva, »dubinska scenografija« predstavlja imaginarno, višeznačnog tela. Već do kraja XIX veka, s gigantskim delom Karla Ferarija, usavršena su sva sredstva razbijanja scenskog prostora, sredstva kojima se služe savremenici (Svoboda, Vagner, Štreler, Laveli, Ponel, Zefireli, Viskonti, Valman). Pogrešno se misli da je sve pronađeno posle drugog svetskog rata. Da objasnimo, dakle, četvorostruku formulu koju smo već naveli i koja se može svesti na sledeći odnos (vidi crtež):



Prvo: načelo *heterotopije* sastoji se u razbijanju dramskog prostornog jedinstva scene, pre no što se na njoj pojavi bilo kakvo dramsko označavanje, u niz raznorodnih elemenata koji radnju dele u zone. Nije ovde reč o *oblastima glume*, što je pozorišna kategorija (pevač ne glumi, on peva), već o *simbolizaciji* elemenata operskog teksta. Ova heterotopija može biti unutrašnja ili spoljašnja. Unutrašnja se sastoji u podeli scene na označavajuća polja, uz istovremeno prisustvo operskih označenja, koja pak spadaju u dramsku dijahroniju. Na primer, prilikom Muzičkog maja u Firenci 1938. Đani Vanjeti izgradio je dekor za *Hofmanove priče* koji prikazuje istovremeno i Veneciju i simbolizaciju činjenice da je čitava opera samo Hofmanovo pričanje, dakle ono što gledalac zna na početku i na kraju dela. U međuvremenu, slušalac ne mora da je stalno svestan tog elementa strukture. Drugi primer je *Travijata* Marija Pompeija (u Karakalinom kupatilu 1951), koji prikazuje jedno do drugog sa-

lon i vrt i dozvoljava da se nazre soba. Ovde dekor istovremeno prikazuje sva tri mesta drame, čak i kad se ona ne koriste kao takva. Jednom reči, unutrašnja heterotopija je sistem eliminacije određenih vremenskih jedinstava drame i sistem prostorne sinteze budućih elemenata. Ovde imamo *retoriku prolepse*. Spoljašnja heterotopija deluje na sasvim različit način. Cilj joj je odvajanje scenskog polja drame od nekog drugog scenskog polja, neupotrebljenog ili ponovo upotrebljenog. Ovde mislimo na operske režije na mestima koja nisu za to predviđena: Svečanosti u Oranžu, Muzički maj, Karakaline terme, Festival u Eks-an-Provansu, Festival u areni Verone, Epidaurus, ukratko, sva ona upisivanja operskog prostora u neki drugi prostor, početno neutralan, jesu fenomen spoljašnje heterotopije. Ovde se elementi, umesto da se razdvoje, raspoređuju u odnosu na okvirno mesto. Problem se sastoji u ovome: kakva je priroda ovog »ludičkog« prostora? Dva primera mogu da rasvetle stvar. Prvo: veličanstveno ostvarenje Pjetra Askjerija Glukove *Alkeste* 1935. na firentinskom Muzičkom maju. Tu se vidi da prirodni predeo, umesto da usredsredi pažnju gledaoca na scenu, malu i u središtu, razbija njegovu pažnju na *zaleđe* prostora. Tako se obrazuju tri ravni: prvi plan, gde se peva, drugi plan, gde je hor, i treći, koji otvara prostor prema beskraju, umesto da ga zatvara — mesto se rasplinjava u noći i zelenilu. Ishod je da su solisti u potpuno istom položaju kao i pevači XIX veka koji »poziraju« — nalaze se na *stvarnom* proscenijumu pozornice. Ovo odvlačenje dramskog prostora u ponor isto je što i obnavljanje imaginarnog kulisa. Traženje utiska perspektive dovodi do neželjenog utiska plitke scene. Drugi primer za proučavanje je režija *Lučije di Lamermur* 1977. na Svečanostima u Oranžu. Ovde je, reklo bi se, čuveni »zid Oranža« trebalo da zakloni otvor ka paradoksalnom beskraju, što je bilo obeležje Askjerijevog dekora. Međutim, inscenacija je, naprotiv, zapala u grešku istog organizovanja prostora: elementi dekora u celini, uklapajući se u antički zid, izgledali su beznačajni; tako je korišćenje središnjeg otvora za ulazak Lučije u »sceni ludila« samo pokazivalo da nema vrata, već da je tu zid. Zid Oranža je, znači, isto što i korišćenje kulise, samo što nema lažnog utiska. U takvom »prirodnom« dekoru nije važna varljiva stupnjevitost ravni, već nemogućnost da se postojećem elementu pridodaju strani elementi: ujednačavanje je nemoguće. Scenograf je u položaju dekoratera koji mora i za *Tanhojzera*, i za *Lučiju*, i za *Lovce bisera* da koristi isti »rikvand«! Načelo spoljašnje heterotopije sprečava, dakle, bilo kakvo korišćenje novog prostora: to je *neretorika* prostora, ne prilagođava se nikakvom preobražaju. Drugi par organizacije prostora, koji se takođe često javlja, jeste *homotopija*. Opšte načelo koje postavlja ovaj oblik scenografije je da dramski prostor treba da bude jedinstven i što sabijeniji oko smisla dela ili slika koje čine delo. Ta težnja ka najvećoj mogućoj sažetosti i homogenosti dolazi do prvog unutrašnjeg rešenja. Scenografije Đorđa de Kirika su upečatljivi primeri: njegov dekor za Monteverdijevog *Orfeja* 1950. u Firenci (Muzički maj) usmeren je u prvom činu na temu prirode: naivna slika u pozadini izražava težnju da se bajka ne smešta izvan mitske Grčke. Njegov dekor za *Puritance* 1933, od časa dizanja zavese, pokazuje poprečnim lukovima suprotnost dva neprijateljska tabora. Čitav prostor je usmeren ka grbu u središtu, simbolu časti Elvirinog oca. I ovde su i crtež i koncepcija naivni i vode malo računa o nekakvom istorijskom naturalizmu. Još upečatljiviji je primer tanani dekor ostvaren u Sankarlu u Napulju 1950—51. za Enrika Prampolinija i predstavu Ravelovog *Španskog trenutka*. Svi elementi su u Kirikovom stilu — varijacije na brojčanik časovnika, svaki od njih pokazuje drugo vreme i ima drugačiji oblik

(od bavarske kukavice, preko hronometra do onog poput »Big Bena«). Shvatili smo da je načelo unutrašnje homotopije da iz dramskog označenja izvuče ono označenje koje se smatra središnjim i da mu pridoda označujući element koji će dobiti vid simbola. Taj tip scenografije je u stvari dovođenje u žižu simbolične slike — koja može biti i proizvoljna — a čija je osobina da zameni opersku označenost očiglednim označenjem. Unutrašnja homotopija prevazilazi proces simbolizacije, ona je fenomen ponavljanja, retorika vizuelnog ponavljanja operskog kazivanja. Spoljašnja homotopija se već teže dâ obuhvatiti. U stvari, ona pripada uvođenju u tumačenje, koje daje scenograf opere, dakle spoljnoj ideološkoj normi. Ovo spoljno označenje, mada daje tematsku sintezu dramskih elemenata, ipak je nadgradnja. Dok je simbolična retorika bila proces izvlačenja smisla, spoljna homotopija je pozivanje na jedan element drame, ali na onaj element koji samo reditelj ceni. Ovaj u stvari baš tu daje svoje tumačenje drame i ne zadovoljava se simbolom, već ga teorijski postavlja u prostoru. Primer je čuvena scenografija Salvatora Fijuma Kerubinijeve *Medeje* 1953—54. u Milanskoj skali, koja je bila namerno usmerena na prikazivanje nesvesnih elemenata, ili bar elemenata koji se smatraju takvima. Psihoanalitičko izlaganje je nudilo čitavu hrpu scenskih slika. Nedavno je, 1977—78, u Bajrojtu, dekor P. Šeroa imao ambiciju da prikaže ideološko-socijalnu sadržinu Vagnerovog *Prstena*. Drugi upečatljiv primer je scenografija Alberta Savinija za *Kralja Edipa* Stravinskog 1947. u Skali. Reditelj je tvrdio, služeći se okom i munjom kao bitnim elementima dekora, da su moral i kazna unapred odredili dramski tok, oduzimajući time svu zanimljivost operi još pre no što je i počela. Ako se razmotri rad Totija Šijaloja na *Verenicima na Ajfelovoj kuli* u Firenci 1948 (muzika Pulenk, Sati, Stravinski, Vlad), videće se da on scenu predstavlja kao kvadrat koji

se kreće prema muzici; ovde bi ideologija bila u neposrednom odgovaranju forme označenju — što nikako ne mora da bude tačno. Jednom reči, pretpostavljeno načelo četvrte scenografske formule je da se poveže drama i prostor njenog prikazivanja s nekom spoljnom ideologijom, koja operi služi kao sredstvo tumačenja. Ono što se tu odigrava hermeneutička je retorika, zasnovana na metaforizaciji ideološkog smisla (rezultata hermeneutike), nađenog u elementima dekora. Šema, dakle, može ovako da se pročita:

he — U = prolepsa	ho — S = metafora
he — S = Ø	ho — U = simbol

Dakle, moderni scenski prostor zasićuje smisao. On pevaču ne ostavlja nikakvu alternativu, tako da je ovaj potpuno lišen procesa označavanja sem onoga koji se tiče samog pevanja. Čak je i u slučaju (ho — S) pevač izbačen iz objašnjenja smisla. *Pevanje postaje izlišna raskoš* kad je prostor u toj meri zasićen značenjima. Međutim, zanimljivo je da većina tih reditelja ima *slikarsku viziju* dekora. Prvi znak je da se Đorđo de Kiriko bavio scenografijom. A drugi je da materijalno ostvarenje često sledi dva slikarska traga: kubističku deobu prostora i vraćanje nefigurativnom korišćenju boje. Ukratko, shvatanje dekora kao umetnosti, a ne više kao umetnosti primenjene u operi, otvara put dvema idejama: da je moderni prostor predstave ili *kubistički* ili ima *dimenziju boje*, da se poslužimo mišlju Paula Klea. Ako proučimo dekore Svobode, Kese (*Alkesta*, Torino, 1926), Benoa (*Norma*, Rim, 1928—29), Polidorija (*Cecilija* Refičea, Rim, 1934) videćemo da njihovo uobličavanje prostora u pravilne ili nepravilne geometrijske forme (naročito Benoa i F. Kazorati u *Orfeju*, Rim, 1940) pripada sezanovskoj koncepciji prostora. Dok, naprotiv, sce-

nografije Kalva (*Čarobna frula*, Firenca, 1940), Sensanija (*Povratak Odiseja*, ibid.), Kirika (*Mefistofelo*, Skala, 1952), Savinija (čuvena *Armida*, u Firenci, 1952) pripadaju kolorističkom viđenju prostora. A teoriju ove koncepcije je upravo Merlo-Ponti izneo u delu *Oko i duh*[1], ne dopuštajući da se ikako dovede u sumnju veza između deobe prostora i odnosa koji smo prethodno analizirali, to jest odnosa prostora i operske umetnosti. Tačku po tačku Merlo-Ponti odgovara na postavljeno pitanje: šta u tom zasićenom prostoru biva s telom pevača, da li je i ono znak? Evo šta on kaže:

Svaka tehnika je »tehnika tela«. Ona oličava i uvećava metafizičku strukturu naše puti. Ogledalo se pojavljuje jer sam gledajući-vidljiv, jer postoji odraz osećajnog koji oko prenosi i udvostručava. Moja spoljašnost se njime upotpunjava, sve ono najtajnovitije u meni prelazi u taj *lik*, u to pljosnato i zatvoreno biće, koje sam već naslućivao u svom odrazu na vodi.[1]

Drugim rečima, on tvrdi da kubistički dekor opere pronalazi nov način da uključi telo, daje vidljivost tom telu koje je bilo samo privid, uveličava ga umesto da ga umanji. Prostorna rešenja se mogu uporediti s ogledalom o kome govori Merlo-Ponti: vidimo da je zavereničk i prostor scenografije u stvari ponavljanje (sem /he — S/) operskog značenja. Prostor je znak koji se nadovezuje na muzički znak: muzički znak je kratkotrajan, poseban, dok je prostorni znak (naročito /ho — U/) trajan, *trajući;* ova se suprotnost, po Merlo-Pontiju, objašnjava ovako, na osnovu jedne analize Sezana:

Tim trenutkom sveta: koji je Sezan želeo da naslika, a koji je odavno prošao, njegova platna nas i dalje zapljuskuju, a njegova planina Sent Viktoar se otvara i rasplinjava od početka do kraja sveta, drugačije ali ništa manje odlučno no u tvrdoj steni iznad Eksa. Esencija i egzistencija, imaginarno i stvarno, vidljivo i nevidljivo, sve te naše kategorije slikarstvo muti šireći svoj onirički svet putenih esencija, upečatljivih sličnosti, nemih značenja.[1]

Prema tome, novi prostor ne samo da ne zasićuje i ne izneverava telo pri pevanju, već, snažeći sve mogućnosti, stvarajući potpuno gospodarenje označujuće prostornosti, daje trajanje prolaznom muzičkom trenutku. Novi prostorni znak deluje u dva pravca: pronalaženje dubine i pronalaženje boje. Zaista, na prvi pogled, operski dekor je uneo dubinu u ovaj omeđeni prostor, široko otvoren prema dvorani, ali, istovremeno, izgleda da ta dimenzija ne govori istim načinom kao stari efekti mašinerije ili kostima, koji na sceni podražavaju fizičke ili svakodnevne utiske; jednom reči, *ova dimenzija nije više ideološko preslikavanje sveta.* Ovo je druga prostornost, samosvojna i nezavisna kako od fizičkog sveta (svet = dekor), tako i od građanskog sveta (grad = život na sceni). Dimenzija je nova: *opera XX veka pronašla je svoju sopstvenu prostornost.* Merlo-Ponti ovde objašnjava to kubističko nasleđe:

Dubina je uvek nova i zahteva traženje, ne »jednom u životu«, već čitavog života. Ne može biti reči o vremenskom razmaku bez tajni između aviona koji bih prvo video kroz drveće u blizini i aviona koji potom vidim u daljini. Nije reč ni o prikrivanju stvari jednih drugima kako mi ih živo predstavlja crtež u perspektivi: oba viđenja su vrlo jasna i ne postavljaju nikakvo pitanje. Zagonetka je njihova veza, ono što je između njih — to što vidim stvari svaku na svom mestu upravo zato što jedna drugu skrivaju — to što su u odnosu na moj pogled suparnice, jer su svaka na svom mestu. To je njihova znana

[1] Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, Gallimard, 1964. str. 63.

[1] *Op. cit.*, str. 35.

spoljašnost u njihovom okruženju i njihova međuzavisnost u njihovoj samostalnosti. Ako se dubina ovako shvati, ne može se više za nju reći da je »treća dimenzija«. Kad bi i bila dimenzija, bila bi pre prva: nema određenih oblika ili planova ukoliko se ne odredi i na kojoj su razdaljini od mene njihovi različiti delovi. Ali jedna prva dimenzija koja sadrži ostale i nije dimenzija, bar ne u uobičajenom smislu *izvesnog odnosa* prema kome se meri. Tako shvaćena dubina pre je iskustvo povratnosti dimenzija, globalne lokalnosti gde je sve — uključujući visinu, širinu i razdaljinu — apstraktno, zapremina koja se izražava jednom reči kad se kaže da je neka stvar tu.[1]

Ovaj »izvesni odnos« je odnos nezavisnosti prostornog znaka: operski prostor ništa ne podražava, on uvodi novu dimenziju, koja se neposredno nadovezuje na ono što je najneuhvatljivije — na boju. Prvi put u operskom dekoru *boja* dobija *samostalni značaj*, a s njom i sve njene varijante, velovi od gaze u boji, igra rasute svetlosti. Merlo-Ponti kaže:

Slikarska dubina, i slikana visina i širina, dolaze ne zna se otkud i spuštaju se, klijaju na podlozi.[2]

Drugim rečima, boja sadrži deo operskog sveta, koji ona oslobađa i daje mu mogućnost da izbegne umetničko viđenje, podražavanja stvarnosti. Srodnost kubizma, kleovskog shvatanja sveta koji se dâ predstaviti i modernih reditelja je očigledna. A šta se tu stvara. Potpuna samostalnost operskog prostora posredstvom retorike scenskog neoperskog znaka.

Našli smo se, dakle, pred dve savremene situacije osamostaljivanja opere. Vokalno-dramska kodifikacija i kodifikacija scenskog prostora povlače za sobom suštinu ideoloških mogućnosti. Ostaje još da se vidi da li je opera u stanju da proizvede svoj sopstveni teorijski i teleološki govor — jer su glas, uloga i scenografija samo sredstva, koja obrađuju činjenično stanje. Definicija bi se odnosila na određivanje cilja koji bi operi dao novu funkciju. *Objektima autonomije,* koji se tiču ideološkog materijala definisanog izvan opere, bilo u porodičnim i moralnim predstavama građanskog društva, bilo u slikarskom objektu (koji u XX veku ostvaruje preokret u pogledu na svet), treba dodati i *projekat osamostaljivanja,* koji izvlači operu ili iz arheološkog iskušenja, o kome je prethodno bilo reči, ili iz predstavnog iskušenja, proizišlog iz novog slikarskog prostora, što bi dovelo do ukidanja smisla u muzičkom znaku i prenelo ga u prostorni znak. Za tekst ove revolucije operskog jezika kriv je Feručo Buzoni.

[1] *Op. cit.* str. 64—65.
[2] *Op. cit.* str. 68—69.

III — AUTONOMIJA I ANOMIJA: FERUČO BUZONI

Jedan nam tekst daje objašnjenje *smrti opere.* Esej Feruča Buzonija *Von der Einheit der Musik*[1] objavljen je 1922. kao predgovor jednoj od najvećih opera u istoriji, *Doktoru Faustu.* Više od Vagnera, koji je samo ponovio na drugi način, pojam totalne predstave, a videli smo da je taj pojam već bio u osnovi opere u XVII veku, to jest mitski način, uz kodifikovane strukture italijanske ozbiljne opere, Buzoni utvrđuje smrt opere. Njegov pokušaj treba tumačiti kao nameru da se ovaj žanr zaokruži, sprečavajući bilo kakvo mešanje s pozorištem ili simfonijskom muzikom. Buzoni, na drugom kraju lanca, na čijem su početku Dela Vale i Peri, raz-

[1] *O jedinstvu muzike,* prim. prev.

matra u celini istoriju pevane drame i pokušava da uspostavi njenu semiologiju. Karakteristično je da se moderno doba bacilo na Šenberga, Veberna ili Menotija, klanjajući se delu strukturalistâ u humanističkim naukama, a prešlo je ćutke preko izvanrednog teksta Feruča Buzonija, čije odlomke ovde iznosimo. *O jedinstvu muzike* je za smrt opere ono što je predgovor *Euridiki* za njeno rođenje: genealoškoj analizi ovog drugog odgovora funkcionalna analiza kodifikacije značenja koju je opera stvarala tokom tri veka. Buzoni počinje jednom definicijom muzike — umesto da se ograniči samo na analizu opere, Buzoni polazi od genetske definicije muzičkog znaka: po njemu, muzička činjenica je jedinstvena u vremenu (u dijahroniji, može se reći) i sinhroniji svakog dela. On kaže:

> Ova jedinstvenost, koju iznosim kao prvo načelo, već postoji i stalno se poštuje, u delima Baha i Mocarta; oni su najvažnije muzičke ličnosti i danas [...]. Svaka Mocartova opera je simfonijska partitura, a u svakom njegovom kvartetu ima i opere. Daroviti teoretičar Mominji napravio je eksperiment upisujući reči, u stilu ozbiljne opere, u prvi stav *Kvarteta u de-molu;* zahvaljujući tom pokušaju, kad slušamo taj komad, nov mada neizmenjen, osećamo se kao da smo iznenada bačeni usred neke Mocartove opere.[1]

Drugim rečima, Buzoni tumači proces muzičkog označavanja kao nerazlikovanje instrumentalnog i vokalnog — nema govora opere, ni govora simfonije ili končerta, već postoji zamenljivost označenog. Muzički znak nije lingvistički znak, on dopušta označenom da se menja, dok označujuće ostaje neutralno. Muzički znak je po Buzoniju politopijski i dopušta neodređenost, nasuprot jezičkom znaku. Tako Buzoni razbija staru problematiku, u koju

[1] F. Busoni, *Von der Einheit der Musik*, Berlin, Hesse, 1923. (prevod F. Ž. Salazara).

se Vagner zapleo, problematiku suštine opere kao totalne umetnosti. Suština opere je u tome što nema procesa sopstvenog označavanja: Buzoni suprotstavlja svoju definiciju »muzičko delo kombinovanih umetnosti« Vagnerovoj definiciji »delo kombinovanih umetnosti«. Zahvaljujući toj politopiji muzičkog znaka, »moguće je i shvatljivo da Betoven jedan stav, prvobitno napisan za dvorsku kantatu, kasnije upotrebi u finalu *Fidelija,* i da iz teme starog okteta za duvače (slabo mladalačko delo) izvuče živahni ritam koji, takođe u *Fideliju,* slavi oslobađanje zarobljenika«. Odsad će Buzoni razvijati postavku da opera može po sebi imati funkciju, muzički predodređenu nečim drugim a ne označujućom materijom. Sve može da kaže svašta. Buzoni ovde prekida sa shvatanjem o prirodnoj vezi opere sa svetom, kosmološkom uključenju opere u politički i fizički svet Buzoni odgovara neprimerenošću muzičkog označitelja. *Jedinstvenost* muzike je načelo povlačenja opere izvan granica grada, fizike, tela: muzika ni u kom slučaju nije sociološko predosećanje. Ovaj zaključak, koji Buzoni prvi donosi, dovodi ga do sledeće izjave:

> Jedan komad može biti lak ili težak, lagan ili snažan, jasan ili mračan, pun tehničke veštine ili prost — vladanje sadržinom, idejama i namerom se podrazumeva — to mu ni najmanje ne smeta da bude podjednako upotrebljiv i u crkvi i u pozorištu ili pak kao kamerna muzika.[1]

Buzoni tako stavlja tačku na podelu na muzičke žanrove i zaključuje:

> Muzika je van svake sumnje umetnost kretanja.[1]

Po autoru *Doktora Fausta,* opera ne bi mogla da obrazuje zatvoren muzički svet gde bi se postavio nerešiv problem baleta i upotrebe hora. Sve je to jedinstvena celina, koja se može razbiti i razdeliti i na drugom nekom mestu, izvan pozornice. U kraj-

[1] *Op. cit.*

[1] *Op. cit.*

njoj liniji, Buzoni dovršava radikalno obesvećivanje opere. Ali sve u cilju da bi je spasao:

Verujem u budućnost: opera je osnovna forma, to jest sveopšti i jedinstveni muzički izraz.[1]

Međutim, boreći se protiv podele na žanrove, Buzoni dolazi do dokaza da raspršivanje muzike dovodi, u stvari, do nove sakralizacije pevane drame. Prethodno se opera mogla javiti kao prevashodni muzički žanr zahvaljujući svom uključenju u političku, imaginarnu ili društveno-političku prirodu; sad znamo da opera, *pošto nije jezik reprodukovanja društva*, može da postane jedini mogući muzički žanr. U stvari opera je, do Buzonija, bila ograničena, da tako kažemo, jedino na izražavanje označenosti (arija/rečitativ), idući do krajnje slobode (opera-balet) do krajnje strogosti (ozbiljna italijanska opera, vagnerovska drama) melodijskih i ritmičkih oblika, a označujuće — telo, kralj, narod, priroda — bio joj je dodatak spolja, iz društva. Opera se sad oslobodila stege označavanja te čak može i da bira — hoće li da bude diskurzivni sintetički oblik svih muzičkih označitelja. Buzoni predlaže potpun preokret problematike: neće više opera reprodukovati društveno imaginarno, već će morati da izmisli sopstveno imaginarno. Ima tu namere osamostaljivanja umetnosti, potpuno suprotne vagnerovskoj ili kastratskoj projekciji. Opera nije totalna zato što kompozitor može sve u njoj da napiše, već zato što je bilo koja muzika za nju dobra, za njenog referenta, i što je opera najpovoljnije mesto za utvrđivanje nepostojanja tih razlika. Temama reprodukcije Buzoni suprotstavlja svoju problematiku sveopštosti korišćenja: ona je prava (a ne samo moguća) sinhronija svih dijahronija. *Ovde totalna umetnost znači umetnost totaliteta nasuprot drugom totalitetu — svetu.* Opera ne obuhvata svet, već stvara drugi: svoj svet:

[1] *Op. cit.*

Oblast opere prostire se od proste pesme, marša i plesa pa sve do najsloženijeg kontrapunkta, od melodije do orkestracije, od »svetskog« do »duhovnog«, i još dalje; *beskrajno* polje kojim opera raspolaže priprema je da prihvati svaku formu, svaki muzički stil i svaku sadržinu.[1]

Samim tim jasno je da nova opera, kakvu zahteva Buzoni, mora da vodi računa o problemu izraza. Za teoretičara se postavlja pitanje odnosa izražajnosti, koja vezuje muzički element sa svetom označenog, koje opera sama po sebi stvara. Zanimljivo je primetiti da se Buzoni ne poziva ni na jednu od kategorija koje su služile kao osnova prethodnim razmišljanjima: ne uspostavlja nikakvu genetsku vezu s čistim (i bivšim) mestom opere. Licemerna problematika italijanstva XVI veka, položaj glasa prema govornom jeziku XVIII veka ili ničeovsko i vagnerovsko iskušenje mita kao suštinske reference, s njegovim vezivanjem za rečitativ (za koji smo već rekli da je bio samo rusoovski problem *prirodnosti* osavremenjene melodrame), ovde su odbačeni. Buzoni sasvim drugačije postavlja pitanje. »Šta izražava opera?« On se ne pita da li put ponovnog definisanja ovog žanra ide preko glasa ili preko pevanja. Njegovo pitanje se ne tiče vokalne prirode opere, već njene muzičke prirode i njenog odnosa s drugim, instrumentalnim i pevačkim »žanrovima« (kantata, crkvena muzika). Buzonijeva problematika je u potpunosti atopijska, nije joj namera da operu postavi na neko političko ili neko dramsko mesto, njena revolucionarnost je upravo u odstojanju prema muzičkim formama čiji je smisao izvetrio. Osamostaljivanje operskog žanra dovodi do *poraza* muzičkih tipologija. Atopijska u pogledu društvene sredine (suprotstavimo joj rusoovsku opersku svečanost), atopijska u pogledu dramskog okruženja (nema nikakve teorije dram-

[1] *Op. cit.*

ske radnje niti razmišljanja o dekoru i kostimu) atopijska prema pevanju kao elementu (Buzoni, za razliku od Rosinija ili prvih teoretičara, ne pristupa obnovi vokalnog materijala) Buzonijeva problematika se razvija na temu čiste muzike:

Operska kompozicija nas vraća čistijoj i apsolutnijoj muzici, jer izbegavanjem svih ilustrativnih elemenata samo elementi koji su organski deo muzike stiču istinska prava: sadržina, osećanje, forma, sinonimi duha, srca i razumevanja. U onoj meri u kojoj pozorište zahteva snažan izraz, u toj meri ima i moć igranja oštrinom. Tako niz disonanci, koji je skoro nepodnošljiv na klaviru, već je razumljiviji u izvođenju orkestra, a u pozorištu postaje prosto podvučena nijansa značenja, koja nestaje.[1]

Iza prilično neodređenog Buzonijevog filozofskog aparata (sadržina — osećanje — forma) javlja se, u stvari, vrlo zanimljiva tematika, ako samo pažljivo pratimo niti koje je povukao. Međutim, treba znati da je veza opere s čistijom muzikom, čija je jedina definicija u njoj samoj, odgovor na ono što su izneli moderniji teoretičari kao Adorno. Buzonijevo razmišljanje o osamostaljenju nije nikako genealogija opere, pokušaj da se u njoj otkrije društvena sadržina, čiji bi cilj bio da se unesu nemuzičke namere Uticaj D'Anuncija na Buzonija je očigledan, ali to opredeljenje za estetizam nije samo namera da se umetnost osnaži u sopstvenoj oblasti; isto je tako suviše jednostavno za autora *Jedinstva* pozivanje na sociološke motivacije da bi se pristupilo obnovi: jedan Adornov tekst na temu radikalne muzike pravi je kontrapunkt Buzonijevom razmišljanju:

Činjenicu da je poreklo muzike u celini, a posebno polifonije, neophodnog sredstva moderne muzike, u kolektivnim obredima religioznog kulta i igre, ne treba zaboraviti kao prostu polaznu

[1] *Op. cit.*

tačku njenog napredovanja ka oslobađanju. Čak je taj istorijski izvor jedini osećajni, subjektivni muzički nagon, iako se već odavno svaka veza sa zajednicom prekinula. Polifonijska muzika kaže »mi«, mada živi jedino kao koncept u glavi kompozitora, jer je to njen jedini način postojanja. Idealna zajednica još uvek obuhvaćena muzikom, čak i ako je izgubila skup svojih veza s empirijskom zajednicom, neumitno vodi do protivrečnosti zbog svoje neizbežne društvene izdvojenosti. Prijem zajednice je osnova same objektivizacije muzike, a kad se ispostavi da je on nemoguć, znači da se svelo na stanje privida, na ono stanje nametljivosti stvaraoca pojedinca koji kaže »mi«, mada je u stvari samo jedno »ja«. A to »ja« ne može ništa da znači ako ono »mi« nije određeno. Protivrečnost u solipsističkom komadu za veliki orkestar nije samo u nesrazmeri između broja svirača na sceni i praznih stolica pred kojima sviraju, već je očigledan dokaz da ova forma prevazilazi jednostavno »ja«, onu perspektivu čijom projekcijom ona sebe smatra; poreklo muzike je u toj perspektivi i igra predstavljanja ne može ni na koji pozitivan način da je prevazide.[1]

Drugim rečima, Adorno odbacuje svaku mogućnost samostalnog ostvarenja umetnika; sasvim hegelovski odnos koji Adorno postavlja, u protivrečnosti je sa stvaralačkom subjektivnošću kompozitora. Postavljajući, tako, dijalektičku osnovu svog dokazivanja, on s jedne strane dolazi do potpunog usmeravanja igre obnavljanja opere ka stvaralačkom subjektu i do ponovnog postavljanja problema odgovarajućeg izraza:

Jasno rečeno, prava muzika našeg doba, hoću da kažem ona koju je dala Šenbergova škola, suštа je suprotnost onog »nedostatka misli i osećaj-

[1] T. Adorno, *The Philosophy of Modern Music*, Njujork, Seabury Press, 1973, str. 18—19.

nosti« koji je plašio Hegela, možda zbog majstorstva instrumentalista, koje je prvi put u njegovo doba moglo slobodno da se razmahne. Postoji ovde nekakva praznina većeg reda, koja nije sasvim različita od one hegelovske »nesrećne svesti«. [...] Materijalni preobražaj elemenata izražavanja u muzici, koji je, po Šenbergu, bez prekida imao svoje mesto u čitavoj istoriji muzike, u naše vreme je tako korenit da je i sama mogućnost izražavanja dovedena u pitanje. U procesu održavanja u životu sopstvene unutrašnje logike, muzika se sve više preobražava iz elementa nosioca smisla u element nerazumljiv i za nju samu.[1]

Zaključak o nejasnoći potpuno je oprečan Buzonijevoj temi čitave problematike izraza: po njemu, opera ne okoštava, da preuzmemo misao Adorna, već se obrazuje kao posebno imaginarno. Buzoni se čak i ne pita da li je ovde subjektivno u pitanju, za njega je stvaralaštvo nebitno, pošto je u krajnjoj analizi reč o tome da se naglasi samo muzički materijal. Treba suprotstaviti Adornove subjektivističke postavke senzualističkoj problematici Buzonija. Jedna cilja, preko ideje da:

Avangardna muzika nema drugog rešenja do da uporno ostane pri sopstvenom okoštavanju, odbacujući svako popuštanje onoj navodnoj humanosti, jer u njoj vidi, uprkos svim njenim privlačnim i blistavim prerušavanjima, masku nečovečnosti. Njenu istinitost kao da sigurnije jemči odbijanje svakog smisla tom izgrađenom društvu koje ona ne prihvata, a određuje ga bolje namerna praznina umesto bilo kakve sposobnosti da se iskaže neki smisao pozitivan po sebi. U ovom času ona se svodi na konačnu negaciju.[2]

na shvatanje da društveni subjekat u sebi nosi ključ izražavanja; publika, kao tačka oslonca dijalektičke zgrade, umetniku nudi samo rešenje da treba da

[1] T. Adorno, *op. cit.*
[2] Adorno, *op. cit*, str. 22.

je uzbudi; što Adornu dopušta da se posluži dijalektikom rada, razume se:

Danas su i subjekt i objekt uključeni u lažni identitet, pod pritiskom opšte ekonomske organizacije, uporedo s masovnim prihvatanjem procesa dominacije. Prema tome ne nestaje samo napetost već i proizvodna energija kompozitora, zajedno s gravitacionom moći njegovog rada, od koje je zavisio i njegov odnos prema tom radu. Istorijske snage nisu više u službi kompozitora. Rad, putem punog rasvetljavanja, sad je prečišćen »idejom« koja se javlja kao čista ideološka dekoracija, autorovo posebno »viđenje sveta«. Kao rezultat apsolutne intelektualizacije, rad je osuđen na slepo bivstvovanje, u snažnoj suprotnosti s neizbežnom definicijom svakog umetničkog dela kao duhovnog ostvarenja.[1]

Ona druga smatra da je *»publika samo nerešeno pitanje«*, dodatak koji mora da se prilagodi. Adorno radi na »onome ko izražava«, a Buzoni na »onome što se izražava«. Misao o slaganju u pogledu objektivizacije muzike prate sad tri ranije navedena toka. Što se tiče sadržine, Buzoni vrlo jasno postavlja odnos muzike s libretom, dok Adorno odbacuje taj problem pretvarajući ga u parodiju intelektualnog izražavanja:

Po meni, najvažniji uslov je izbor libreta. Dok pozorište izgleda ima beskrajan izbor mogućnosti, operi kao da odgovaraju samo oni motivi koji mogu da postoje ili da dosegnu punu životnost tek posredstvom muzike [...]. Osim toga, izbor teme za operu je strogo ograničen, jer, po mom mišljenju, buduća muzička scena treba da dâ nešto istančanije od onoga što nam je već poznato. Da bi se taj cilj postigao, neophodno je potrebno da se publika, koje se takođe tiče [ta novina], potrudi da se obrazuje ili da bude obrazovana.[2]

[1] *Op. cit.* str. 23.
[2] *Op. cit.* str. 23.

Vidimo da Buzoni na sasvim nov način postavlja pitanje libreta. Ako se on uporedi s poricanjem označenosti libretu u XVII veku ili s hijeroglifskom teorijom Didroa, ili pak s kodifikacijom situacije koja preovlađuje u XIX veku, od Rosinija do Vagnera, iznenadiće nas pojava, prva pojava, čisto *operskog* razmišljanja o libretu: da podsetimo da je u XVII veku libreto bio obuhvaćen strukturom poezija/pevanje, posredstvom prozodije. Libreto je bio ritmičke prirode. S Buzonijem muzička prirodnost libreta, lišena u potpunosti ritmičke sadržine, uticaja prozodije i veze s melodijom — jednom reči, *osudom na smrt stare ideologije muzičkog jezika za sebe* — postavljena je na zaista nov način: sučeljavajući operski libreto i pozorišni tekst, Buzoni ispod ruke iznosi na videlo protivrečnost koju se niko pre njega nije usudio da takne. Po Buzoniju, Vagner je pravio pevano pozorište. Nasuprot tome autor dela *Von der Einheit* odlučuje, na osnovu dramskog sadržaja kao jedinog merila, da pozorišni tekst nije operski tekst. Buzoni stavlja tačku na ideologiju one sprege koja je mučila Lilija, Ramoa, Rusoa, nesposobne da stvore prave operske tekstove, što ih je dovelo do komponovanja rečitativa čije je merilo ton govornog teksta (tako je Lili četvrtinama oponašao naglasak Šanmelea). Jednom reči, Buzoni ovde obara ideologiju prirodne veze između jezika i operskih reči. Sad će ustanoviti da je operski tekst imaginarno za sebe, te je razumljivo što od publike zahteva da najzad prihvati da se u operu ne ide kao u pozorište, jer su to dve potpuno suprotne kategorije izražavanja. I izjavljuje:

> Tako, dakle, od libreta tražim ne samo da se prilagodi muzici, već da pogoduje njenom razvijanju.[1]

[1] *Op. cit.*

I predlaže sledeće poređenje da bi obeležio te dve kategorije označavanja:

U drami ili muzičkoj drami [Vagner]

STARAC — Kuda ćete?
MLADIĆ — U stenoviti klanac.
STARAC — O, pazite, mnogi od onih koji su tamo otišli nikad se nisu vratili [sledi dugo izlaganje od deset redova o opasnostima].

Mladić izražava svoju hrabrost s vrlo mnogo pojedinosti i ništa manje retorike, sve to ulepšava dugim rečenicama o smelosti rođenog avanturiste.

Umesto toga, u operi

STARAC — Kuda ćete?
MLADIĆ — U stenoviti klanac.
STARAC *(užasnuto)* — U stenoviti klanac? Ne idite tamo!
MLADIĆ — Ničega se ja ne plašim.
STARAC — Kažem vam, tamo vam opasnost preti.
MLADIĆ — Pustite me da prođem! *(provlači se).*
STARAC *(za sebe)* — Hoću li ga ikad još videti?

To je ono što Buzoni naziva *Schlagwort*, što će reći da operskom tekstu nije cilj da označi istu referencu na isti način kao pozorišni tekst: ovde predmet analize nije činjenica da u operi zbog pevanja dolazi do ponavljanja teksta (Ruso je za to optuživao Ramoa u *Pismu o francuskoj muzici*), to jest da postoji retorika svojstvena muzici, već je analiza dublja i odnosi se na činjenicu da opera ne označava *na isti način* i da ne označava istu stvar. Proces označavanja se odvija u uskoj margini, s ciljem da se ne kaže ništa što prevazilazi netragični, nefigurativni stepen jezika. Zaista je zanimljivo da, po Buzoniju, operski tekst, prvo *eliminiše sve govorne figure* koje su sačinjavale operski tekst XVII i XVIII veka i bile prenošenje pozorišnog jezika Rasina i Voltera; da, drugo, *prećutkuje kodificiranu leksiku* opere, bila ona opera belkanta ili vagnerovska opera (koja, u stvari, čini drugu zonu tropa, okamenjenih sintagmi pretvorenih u metafore za sve dramske situacije); i treće — *odbacuje sve pokušaje da se stvori operska poetika* (ovde

Buzoni otvoreno polemiše s Vagnerom). Druga nit je nit osećanja koje libreto treba da izrazi. I baš tu je Buzonijeva misao vrlo neobična. Shvatajući da vrsta označavanja koju on uspostavlja isključuje retoriku teatralizovane strasti, otvarajući istovremeno vrata svim neposrednim izražavanjima osećanjâ, on postavlja prvi deo materijalne, a ne više funkcionalne, definicije libreta:

> Čulna ili seksualna, muzika koja se sastoji od nekakve uporne zvučnosti i trovanja zvukom [...] ovde razume se, nije na svom mestu ako se uzme u obzir prava priroda umetnosti, koja je čisto apstraktna.[1]

Ma koliko ova primedba izgledala čudna, ona je, u stvari, za Buzonija način da osudi slikovitost libreta, jer smatra da je izražavanje strasnih osećanja osnova svakog tropizma i nehotice pretpostavlja da u pozorištu izražajni jezik osećanja funkcioniše putem promena krika i reči: pošav od nultog stepena figurativnog jezika (metafora, sistem poređenja) i tropi, drugostepeni gornji segmenti (razrada, opisi, anafore) razvijaju se kao metaforika krika. Da podsetimo da su teoretičari XVII veka upoređivali životinjski i ljudski jezik pri pokušajima da definišu pevanje. Pevanje izgleda kao sređena retorika krika. Nalazimo tu i genealogiju krik → pevanje → koncept. Jednom reči, Buzoni neprimetno navlači na sebe one stare ideološke postavke da bi dokazao kako figurativno izražavanje treba da nestane kad iz pozorišta, svog prirodnog mesta, pređe u operu, pošto je svaki trop ponavljanje krika u kategorijama izražavanja. To je ono što on naziva »čisto apstraktnim« opere. Te onda, u traženju nove reference opere, koja će poništiti genealoška preslikavanja krika, koja će najzad osloboditi jezik opere svih veza s dramskim jezikom i staviti tačku na ideologiju odnosa pevanja i bilo koje teorije jezika, izjavljuje:

[1] *Op. cit.*

> Operu treba zamisliti kao redak i polureligiozan obred i isto toliko uzvišen, koji bi bio istovremeno podsticajan i zabavan, baš kao što je slavljenje božanstva u većini najstarijih i primitivnih naroda nalazilo izraza u plesu, kao što još i danas katolička crkva na neki način slavi božanstvo jednom vrstom predstave, koristeći muziku, kostim, koreografiju i pozorišnu mističnost, često s vrlo sigurnim ukusom.[1]

U ovom tekstu Buzoni, u stvari, pod plaštom rečnika vrlo bliskog D'Anunciju, iznosi misao da operski libreto treba da doprinese predstavi koja će da izbegne značenje strasti; jedini način, kako on naslućuje, bio bi *strategijsko* vraćanje ne religioznoj već mističnoj koncepciji. Ovo razlikovanje je posledica početne hipoteze — da podsetimo — ne postoje muzički žanrovi i muzički znak sadrži višeznačne referente. Buzoni ne poziva na pretvaranje muzičke drame u religiozno delo, ni po formi ni po sadržini, već pokušava da zamisli opersko delo koje bi bilo sinteza svih izražajnih mogućnosti libreta i muzičkih formi, izbegavajući uplitanje teksta ili pozorišta. On želi *mističnu* operu, drugim rečima vokalnu dramu koja pretpostavlja inicijativu: ovde treba uporediti poreklo reč → pevanje → gest čiji su koreni dramski, s buzonijevskom strukturom pevanje → označeno čija je situacija u afigurativnom. Ova nulta tačka libreta pretpostavlja sad drugo shvatanje libreta u pogledu scenske figurativnosti (ne zaboravimo da *jedan libreto* ima dva niza tropizama: retoričke figure i režijske figure — koreografske, gestualne, scenografske): osamostaljivanje opere u odnosu na jezik i scenu prati i izuzetno zanimljivo utvrđivanje forme (kako kaže Buzoni u trećem delu svoje definicije):

> Gete je o svom *Drugom Faustu* mislio na operski način: Želeo je (a to se vidi iz njegovih sop-

[1] *Op. cit.*

stvenih izjava) da se horovi *pevaju* i shvatio je da će biti teško igrati Helenu, jer ta uloga zahteva tragičarku koja bi bila i primadona. Da se ta namera ostvarila dajući tekstove podjednake vrednosti, imali bismo drugi model (prvi je *Čarobna frula)* kao objašnjenje onoga što ovde pokušavam da tvrdim.[1]

Buzoni, tako, prihvata ideju da *mešavina govornog i pevanog teksta nije problem;* merilo je muzički utisak. Prvi put operski kompozitor prihvata da *uloga ne postoji.* Uloga je dramska celina koja pripada pozorišnom svetu i pozorišnom imaginarnom, u operi uloga ne treba da postoji kao spoj određenog glasa i teksta. Načelo višeznačnosti, već prethodno izvučeno, ovde nalazi neposrednu primenu, ako se prihvati da je određeni glas deo muzičkog znaka (obim glasa se ne može izbaciti iz muzičkog znaka), ipak stoji da, s operskog stanovišta, ne nameće vezivanje određenog tipa glasa za određeno označenje ili pojam. Ono što Buzoni donosi upravo je *smrt ideologije uloge* s onim što uz to ide, to jest statut primadone ili prvaka. Ako se uloga raspe na različite glasove, to je radikalan način da se izbaci pozorište i da se opera vrati svom izvorištu, glasu. Pojam mističnog podražavanja dobija ovde svoj smisao: u publici treba da se izgubi privrženost zvezdama, ukratko ideologiji prema kojoj je tumač = izraz = uloga. Misticizam je načelo spajanja subjektivnosti. Tako misli Buzoni. Sad je zanimljivo pročitati njegov napad na operske *adaptacije* pozorišnih komada:

Uzmimo kao suprotan primer »dramu« kao što je *Dama s kamelijama* [koja je poslužila za *Travijatu*] i *Tosku.* Pred komadom izvorno napisanim za pozorište ne obuzima nas želja za muzikom koje nema; komad (dobar ili loš) razumljiv je za sebe i potpun bez muzike [...]. Ako je misticizam bio u krvi latinskim narodima, kao i pozorište, u budućnosti bi oni mogli biti neprevaziđeni »operisti« (ako je ovakva kovanica dopuštena). Ali tamo gde oni žive sunce je suviše blistavo [...]. Oni traže život na sceni [...] i zahtevaju život kojim oni žive. Samo greše što to i komponuju. Čak i najveći su pali u tu grešku. I Verdi je pao u iskušenje [...].[1]

[1] *Op. cit.*

Ono što Buzoni prebacuje Latinima, preuzimajući tu staru ničeovsku ideju i okrećući je u svoju korist, to je, drugim rečima, da suviše veruju u pojam dramske uloge, uz teoriju o strastima koja se na nju nadovezuje: očigledno je da su Travijata, Toska, Makbet, Elvira (u *Ernaniju)* upravo uloge stvorene za određeni glas i da se oslanjaju samo na izražavanje strasti. Tako Buzoni povezuje nemogućnost da se jedna opera u potpunosti izgradi na patosu s potrebom da se uvedu, muzički rečeno, razdvojeni elementi, ono što se naziva »numerama«. Drugim rečima, koncepcija jedinstva uloge i određenog glasa isto je što i muzičko jedinstvo ili beskrajna melodija, čija je zajednička ideologija patos. A ovaj je, u krajnjoj analizi, načelo izražajnosti, koje u opersku dramaturgiju unosi grešku da izražavanje jednog osećanja ili izražavanje sadržine treba da bude muzička veza. Na primer, adaptacija *Toske* za opersku scenu pokrenula bi isto načelo kao i Vagnerovo pozivanje na mit. Problem je, da podsetimo, polivalentnost označenog i referenta. Veristička ljubavna drama i mitska vagnerovska ili štrausovska drama pale bi u grešku ideologije, to jest verovanja u *jedinstvenost subjekta koji peva* i u *jednoznačnost operskog referenta i označenog.* Buzoni vatreno napada subjektivnost ili idealistički monizam operskog dela. Način Adornove analize odnosa Šenberg/Berg je prilično zastareo i s buzonijevskom problematikom je u kontrapunktu:

[1] *Op. cit.*

Monodrama *Erwartung*, opus 17, koja razvija večnost jedne sekunde u četiri stotine taktova, i brza retrospektiva *Die glückliche Hand*, [opus 18,] koja unazad razvija jedan život još pre nego što mu se dala prilika da se smesti u vremenu, to su izvori velike Bergove opere *Vocek*. Da ne bude sumnje, ponovićemo da je u pitanju remek-delo. Na *Erwartung* liči i u pojedinostima i po zamisli, kao slika strepnje; na *Die glückliche Hand* liči svojim nezasitim nizom složenih harmonijskih naslaga i alegorijom višedimenzionalnih karaktera teme. Ali Bergu bi bilo neprijatno pri pomisli da je u *Voceku* dovršio ono što je bilo samo naznačeno kao mogućnost u ekspresionističkim delima Šenberga [. . .]. Neodređene skice šenbergovskog ekspresionizma Berg je ovde pretvorio u nove slike osećanjâ.[1]

Sad Buzoni izvlači dvostruk praktičan zaključak, ne zaboravimo da obrađuje problem forme: s jedne strane, da bi se izbegla mogućnost *zamrzavanja označenog*, on se, paradoksalno, zalaže za zadržavanje pevačkih numera i podelu opere u delove: »U drami nepogodnoj za muziku, sigurni instinkt Verdija je znao kako da izbegne potpuno gušenje drame; u *Otela* je ubacio brindizi, solo mandoline, noćnu molitvu i romansu (vrbe) kao muzičke numere i inteligentno ih dao u najboljem vidu. Zahvaljujući tim umecima *Otelo* se skoro približio operi.« Ove numere sprečavaju da se referent ukoči, kao što to biva u pozorištu. Razumljivo je sad otkud njegov napad na jednu od najtradicionalnijih konvencija opere — ljubavni duet. »Ljubavni duet na sceni je ne samo sraman već i falsifikat, ne samo da je lažan u pogledu lepote i pravog izraza umetničkog saopštavanja, već je i pokvaren i izmišljen, pored toga što je smešan [. . .]. Ima li šta smešnije do videti sitnog čovečuljka i debelu damu na sceni i čuti ih kako melodično ‚pevaju' zajedno, držeći se za ruke [. . .]. Erotizam nije stvar umetnosti već života [. . .]. U prvim operama nema ljubavnih dueta.« *Ukidanje ljubavnog dueta* je u stvari najbolji način da se održi stalna neodređenost referenta, ako se ispostavi da je to blistava ljubav. Ovo ukidanje je neretorički način da se muzici ostavi što šira višeznačnost. Buzoni tako može da izjavi:

> Hteo bih još da kažem da opera kao muzička kompozicija uvek treba da bude sačinjena od kratkih, sažetih partija, i za nju nema drugog načina opstanka.

U stvari, Buzoni ovde istančava pojam antiteatralnosti. Ne treba mešati tiradu s arijom, jer Buzoni govori i o muzičkom komadu koliko i o vokalnom. Problem je što opera mora da završi s diskurzivnom i demonstrativnom ideologijom, koja se rodila s Vagnerom i čiji je nosilac bila škola Šprehgezanga. Za Buzonija, opera nema šta da dokazuje, ni socijalni objekt ni psihološki objekt: zadovoljava se stvaranjem drugog, samostalnog sveta. Paradoks je što se ova varijacija referenta, suprotna bilo kakvoj nameri pokazivanja (ovde Adornova analiza *Voceka* podupire ideju Buzonija kao lajtmotiv), nadovezuje na ponovno uvođenje opere s numerama. Ali ovo je igranje rečima: cilj je drugačiji. Jer Buzoni dodaje:

> Ni ljudska pažnja ni ljudska sposobnost slušanja ne traju dovoljno dugo za besprekidnu razradu tokom tri ili četiri časa. Podela na kraće komade bila je obična stvar kod starih kompozitora; novi je kriju pod maskom odbacivanja; time gube ritmičku strukturu, koja je organski uslov muzičke strukture [. . .]. »Više arije«, uzviknuo bi neki muzički Gete. Nije, dakle, slučajno što se izabrani delovi mogu izvući iz »beskrajne melodije« *Prstena* i dati na koncertu — *Waldweben, Walkürenritt, Feuerzauber* itd.[1]

[1] T. Adorno, *Op. cit.* str. 30.

[1] *Op. cit.*

Ovo vraćanje podeli na muzičke numere je način poricanja svih pokaznih izlaganja kako na razini poruke, koju bi nosila jedna opera (kao Bergova *Lulu*), tako i na razini psihološkog izlaganja, čiji je vrhunac ljubavni duet (italijanska struktura: ljubavni duet prema duetu smrti), i na razini posledica pozorišnog teksta u operskom tekstu (na primer, većina libreta Romanija, od *Mesečarke* do *Ljubavnog napitka* su ponavljanja dramskih dela — ovde Skriba i Malaperte). Buzoni je u ovom jedinstvenom razmišljanju postavio novu problematiku operskog čina predlažući, svojim konceptom u delu *Einheit*, dvostruku definiciju, i to definiciju *operskog znaka* i definiciju *operskog identiteta*, što će reći da je operski znak višeznačan i oslobođen dvostruke veze s jezikom i sa zakonitošću monizma referenta i da obrazuje sistem označenja koji funkcioniše samostalno u odnosu na predložak libreta; drugo, opera je, dakle, suprotnost pozorišta koja potvrđuje taj dvostruki poraz — i uloge i poruke. Sadržina opere je muzička, osećanje mistično, forma razbijena. Misticizam treba shvatiti kao potrebu stapanja, nerazlikovanja, neprestane pokretljivosti referenta i označenog. Buzonijeva problematika donosi osamostaljivanje opere, njeno teorijsko izbacivanje van sveta fizičke prirode, političke i društvene kulture. Štaviše, operu ne obuhvata nijedna intelektualna definicija ukoliko je plod nekog drugog umetničkog mišljenja, a ne njenog sopstvenog. Za nas je zanimljivo da na kraju istorije opere upravo jedan kompozitor zahteva *istovremeno* operu kao jedini muzički žanr (ne najviši žanr XVIII veka, već *jedini muzički žanr)* i njeno udaljavanje iz bilo koje raznorodne sredine, uključujući, u krajnjoj liniji, i publiku. Buzoni potvrđuje da opera publici pruža samo odraz svog imaginarnog, kao što je to poverovao Vagner, kao što je to Ruso pokušao da postavi u teoriji i u praksi; opera će nametnuti novo imaginarno, a uporedo će ići prilagođavanje publike:

Po mom mišljenju, stav publike prema pozorištu je potpuno zločinački, jer većina ljudi zahteva od pozornice ogromno ljudsko iskustvo; verovatno zato što im se takve stvari obično ne događaju u životu, i zato što publika *umire od želje da vidi ono što nema hrabrosti da doživi;* [. . .] jer ljudi ne znaju, i neće da znaju, da sposobnost prihvatanja jednog umetničkog dela zahteva da sama publika uradi pola posla.[1]

Daleko smo ovde od blagonaklonosti XVIII veka prema publici ili od vagnerovske ideologije uskrsavanja imaginarnog usađenog u sredinu. U stvari, Buzoni sledi učenje Ničea, jednog od svojih učitelja, da publika ništa ne zna i da umetnost treba da joj dâ mogućnost da se sama obrazuje, za šta ona izgleda nije naročito sposobna. Buzonijeva problematika je duboko novatorska. Posle njega izbor je jasan: uneti novine ili baviti se arheologijom. *Doktor Faust* je prva moderna opera.

Plan samostalnosti je, dakle, ostvaren, zajedno sa strukturama koje ne mogu da ga prime: Buzonijeva analiza predlaže, u stvari, uništenje svih postojećih kodifikacija i obrazovanje nove estetike. Njeno osnovno obeležje je bilo ne da operu osamostali, kako u odnosu na društvene i kulturne ideale, učvršćujući je u strukture koje je okamenjuju i stvaraju od nje *mrtav, arheološki* govor, poričući društvenom razvitku mogućnost bilo kakvog dejstva na nju, tako i u pogledu označavajuće prakse lišene jedinstva muzičkog znaka i scenskog znaka i uključujući je definicijom u pozorišni kontekst (neka mi pokažu *jednog jedinog operskog režisera!*), već da izgradi novo imaginarno Dramskog glasa. Izjavljujući da je *opera jedini muzički rod,* Buzoni tvrdi, drugim rečima, da u moderno vreme glas može da se izrazi samo ako sebi stvori imaginarno koje neće uzmicati,

---

[1]) F. Busoni, *In Entwurf einer neuen Aesthetik,* Lajpcig, Insel s. d.

već će biti po strani: obrazovati operu kao estetsko mesto bez povezivanja s istorijskom realnošću. *Zamisao autonomije je, dakle, zamisao anomije.* Ukratko, opera bi trebalo da bude sistem koji može da bude upisan. Zanimljivo je da je ova Buzonijeva teorijska želja ostala mrtvo slovo na hartiji: probijaju nam uši kako je, na primer, *Lulu* revolucionarna opera, a njena struktura je kao u *Trubadura* ili *Don Karlosa,* jer ne vide da je opera, rođena s Rosinijem, nesavladiva zamka anomičnog i obrazovanje autonomnog prostora svakako, ali prostora krajnje ozakonjenog koji reprodukuje jednu moralnu ideologiju. A uporedo, jedan element modernog operskog sistema *lebdi,* menja se, beži iz mreže. To je *diva assoluta*[1]. U XIX veku se postavlja lepo pitanje: šta je savršeni izvođač? Još bolje: u zatvorenom sistemu uloga i glasova, gde bi moglo biti savršenstvo? Ova problematika je onda odjek, u sistemu, pitanja izvan sistema, koje Buzoni postavlja: *ima li mesta geniju u strukturalnom sistemu?*

IV — PROBLEMATIKA APSOLUTNE DIVE

U XIX veku genije je na strani izvođača. Pitanje tumača, koje Didro nije mogao da postavi povodom operskog glumca, pronašli su romantičari. U XVIII veku genije je pripadao kompozitoru, a stari problem koji je Platon postavio u svom *Ijonu* kao da nije bio zanimljiv. Romantičarska škola će biti zaista opsednuta pojmom genija, a najčudnije je što će od operskog glasa tražiti genijalnost. Verovatno je XIX vek imao, pre 1850, najveću pevačicu prošlog veka, Polinu Garsija-Vijardo. Možemo, dakle, oko

[1] Obično *diva,* ili *prima donna, assoluta* označava pevačicu koja u jednoj operskoj kući ima monopol glavnih uloga. Ovde joj dajemo nov smisao: pevačica koja ima *sve* registre. Reči *assoluta* daje metaforički smisao.

te dive da pokušamo da rekonstruišemo fenomenologiju operskog genija: vladavina primadone može se objasniti samo uvođenjem tematike genija. Za romantičara, na divi je da prikaže lepo i istinito za dve vrste publike: za poznavaoce i »simpatizere«:

Zaključak je da ste vi prva, jedina, velika, prava pevačica i da će se to jednog dana dokazati kako masi, tako i poznavaocima i simpatizerima. Ove dve poslednje vrste slušalaca ste osvojili, oduvek ste ih imali, ali vi ste sveštenica ideala u muzici i sveta vam je dužnost da ga širite, da ga učinite razumljivim, da privedete i neuke i protivnike nagonu i otkriću istinitog i lepog.[1]

Reči Žorž Sand su neobičnije kad kaže:

Pred vama je nešto veće od slave i bogatstva. Oboje će neminovno doći. Ali vi ćete ih primiti samo kao sredstva koja će olakšati i obezbediti delo vaše moći.[1]

Sand onda poredi tu pevačicu, jednog muzičara, Šopena, i jednog slikara, Delakroa, da bi pokazala da je samo pevačica u stanju da osvetli taj pojam genija. Ako se ovde pozovemo na jedan Balzakov tekst, bolje ćemo shvatiti šta to romantičari nalaze u operskom izvođaču. U noveli *Massimilla Doni* Balzak daje ovaj karakteristični tekst:

Tinti se, izazvana pljeskom, pojavila sama, pozdravili su je oduševljeno, slali joj na hiljade poljubaca vrhovima prstiju, bacali joj ruže i venac, za koji su žene skidale cvetove sa svojih kapa, a ove su skoro sve bile delo pariskih modiskinja. Tražili su ponovo kavatinu. S kakvim je nestrpljenjem Kapraža, zaljubljen u kolorature, očekivao ovaj komad, čija je sva vrednost u izvođenju, reče vojvotkinja. Tu je Rosini pustio na volju pevačici. Kolorature i duša pevačice čine tu sve. Da je glas osrednji, ni izvođenje ne bi

[1] *Lettres inédites de G. Sand et P. Viardot,* Nouvelles Editions Latines, Pariz, 1959. str. 159.

bilo nikakvo. Grlo treba da dâ pun sjaj tom odlomku. Pevačica treba da izrazi najdublji bol, bol žene kojoj ljubavnik umire pred očima! Tinti, čujete li je, od najviših nota odjekuje dvorana. A da bi ostavio punu slobodu čistoj umetnosti, glasu, Rosini je tu napisao jasne i neposredne rečenice i u krajnjem naporu smislio potresne muzičke uzvike: Tormenti! Affani! Smanie! Kakvi krici, koliko bola u tim koloraturama! Tinti, vidite i sami, digla je dvoranu na noge svojim uzvišenim naporom![1]

Ovako svedočanstvo ne bi ranije bilo moguće. *Izjednačavanje duše i koloratуre* — jednom reči, izraženog i onog što se izražava, bilo bi nemoguće u XVII i XVIII veku: Balzak daje ubedljiv primer romantičarske ideologije, koja deluje kao potajno vraćanje na teološke teorije o prirodnosti pevanja, koje su autori XVI i XVII veka pripisivali starim Grcima. Ovo prećutno uvođenje modela u značajnom je raskoraku s teorijom kodifikacije (videti I, odeljak 1). Može se reći da genijalnost tumačenja ide uporedo s pojmom neposredne povezanosti rukopisa i čitanja pevačice. Baš u XIX veku se postavlja pitanje: u čemu to jedan tumač prevazilazi drugog? Odgovor je u suprotnosti s kodifikacijom glasova: genijalnost je *znanje koje ruši granice između registara*. Genijalnost tumačenja je dvostruka moć savršenog izvođenja muzike koju je kompozitor napisao i preobražaja tog podražavanja u nešto drugo, u moć dočaravanja. Nikad romantizam nije u toj meri zaronio u neodređenu psihološku ideologiju nadahnuća. Merilo, da podsetimo, leži u naslagama razlika u registru. Berlioz izjavljuje:

Nikad ni sama Malibran nije bolje shvatila tužnu prirodu Dezdemone. Glas gđice Garsije, devičanski čist, isti u svim registrima, tačan, ustreptao i živ, ne obuhvata tri i po oktave, kako je,

[1] H. Balzac, *Massimilla Doni*, Gallimard, Pariz, 1961, t. IX, str. 373—374.

zbog štamparske greške, izgledalo da je rekao jedan od naših najboljih kritičara; taj glas ide od dubokog *ef* do visokog *ce* (dve oktave i kvinta), a taj je raspon već ogroman, pošto obuhvata tri tipa glasa koji se skoro nikad ne nalaze zajedno: alt, mecosopran i sopran.[1]

Ova je tematika bitna jer stavlja divu u središte izmišljenog operskog sveta: ona je sinteza dva razdvojena tela XVIII veka, visokog glasa kastrata i dubokog glasa dramskog soprana, objedinjujući oba pola. Sad se razvija čitava rasprava o prirodnom gestu pevačice: nasuprot bednom dekoru, kostimima nasleđenim od XVIII veka (dok je opera prethodnog veka pala pred romantičnom operom), nasuprot Rubiniju, koji je bio u stanju da otpeva visoko *ef* u operi *I Puritani* (ovaj podvig u visinama jednog muškarca nije se mnogo dopadao publici XIX veka) ali se zadovoljavao deklamovanjem svoje uloge na proscenijumu umesto da glumi, gestualnost Poline Vijardo kao da je bila oličenje prirodnosti:

Ne može se biti vragolastiji, slabiji, ljupkije pokoran, detinjastiji i mačkastiji, od gđice Garsije ... ona piri u vatru, sedeći na skutu suknje u pepelu, tako prisno da bi i samog Peroa zadovoljila, a najzad, kad postane kraljica, kakva detinja radost ... kakva opijenost srećom, kakva nežna briga za napuštene ... ali i kakvo zaboravljanje ranije bede, siromaške sive haljine i ognjišta ... Zaista je svojstveno ženi da se brzo privikne na svoju novu ulogu, i kako samo lepo pliva u zlatu, svili i kadifi! ... Kreće se kako treba, gestovi su joj istiniti, prirodni.[2]

Tipično je, međutim, da oni koji kritikuju umetnost Poline Vijardo navode kao njenu suprotnost obično starije pevačice visokih glasova, kao da je jedini način da nju unize suprotstavljajući njenim

[1] *Journal des Débats*, 13. oktobar 1839.

[2] Tekst T. Gautiera naveden u uvodu *Lettres inédites... Viardot* T. Marix-Spirea. str. 29.

registrima (alt + meco + sopran) glasove koji mogu samo da dosegnu visoko *ce* ili visoko *de*. Izuzetnom se suprotstavlja karikatura; ili, još bolje, suprotstavljaju mu se oni što žale za lakim glasovima komične opere (jer je Rosinijeva podela uloge gospođi Činti, u *Opsadi Korinta,* koja je bila sopran »sfogato«, bufo, ostavila teško nasleđe), za neodređenim podražavanjem kastrata, pa sad upozoravaju da alt više ne postoji, zaboravljajući samim tim da Vijardo nije bila samo alt. Može se reći da je iščezavanje kastrata ostavilo dvostruku prazninu: i u imaginarnom i u dramskom. Jednu je popunio visoki sopran iz bufo-opere, a drugu tenor. Ali je u pitanju bio dvostruki falsifikat: sopran sfogato nije pripadao svetu ozbiljne opere, a tenor nije mogao da ispuni zadatak prerušavanja. Tada se našlo rešenje novom tumačenju francuskog dramskog soprana XVIII veka, koji sad postaje sopran-alt, sposoban da u sebi spoji ozbiljnu operu, ženu i muškarca. Lukavstvo je u pokušaju da se duboki glas svede samo na to.

Uloge alta nisu tako brojne ... i ... ne možemo da shvatimo čemu će pozorištu dve umetnice približno iste vrednosti, čije će ime, ma šta činili, na dnevnom programu uvek biti od osrednjeg značaja ... Grizi danas zalazi u zrelo doba, vrhunsko doba svog dara ... Priznajem da u ovo vreme preranih genija i čuda od dece, koja posle izrastu u nedonoščad, više volim prizor talenta koji traje. A dok je lepa Semiramida nastupala u svoj svojoj slavi, šta je vreme učinilo *(sic)* od Arsasovog glasa ... Avaj! Vreme i napori su sve izobličili: alt više ne postoji, a taj glas, koji se traži izvan uobičajenih uslova, skrenut sa svog pravog načela, nema druge mogućnosti da se čuje do da uzleti ... u predele soprana i da se tu veže s glasom Grizijeve.[1]

[1] *Op. cit.* str. 54.

Tematika prirodnosti se, dakle pojavljuje kao pokušaj prekrivanja tih imaginarnih naslaga konceptom »prirode« pevačke glume. Pošto je registar nesvodljiv, romantizam nalazi objašnjenje u gestu, u onome što se naziva pozorišna pojava. Dok u XVIII veku pevačica lepih crta nije bila zaista cenjena, jer je njen položaj u imaginarnom bio određen prema italijanskom kastratu, u XIX veku telo mora biti *idealno* savršeno:

Polin Garsija ima krupne crte koje odgovaraju pozorišnom osvetljenju, ima akcenat strasti, tragičan glas, plemenit i istinit gest, širinu i vokalnu i dramsku koja odgovara prostranoj dvorani Opere: njeno je mesto tu obeleženo; ne pozvati je na tu pozornicu bila bi administrativna greška nove uprave Kraljevske muzičke akademije.[1]

Sad je lako razumeti zašto su romantičari Polinu Vijardo više cenili od njene sestre Marije Malibran: boja glasa bila je ista, po kanonu Marija Garsija je bila lepša od sestre, ali Polina Garsija je milija, jer je i alt i sopran istovremeno. Fizička lepota se onda preobražava pod dejstvom interseksualnog imaginarnog dive: idealno je lepa, što će reći u smislu nerazlikovanja pola, koje obezbeđuje ono što smo prethodno nazvali moć dočaravanja.

Ali dve sestre, tako različite fizički i po temperamentu, imaju istu boju glasa i isti metod, to je metod Garsije, koji najveštije koloraturе povezuje sa širokim frazama pevača slavne italijanske tradicije. Boja glasa je zaista ista. Glas je »jasan, zvučan, smeo, ono špansko *snažno grlo* koje ima nečeg tako grubog i tako mekog istovremeno i daje [...] utisak sličan ukusu divljeg voća«. U Poline je, najzad, prava duša Ninete, »onaj glas srca koji jedini do srca stiže«, govorio je Mise, »taj glas polazi iz duše i ide ka duši«, reći će Ž. Sand iduće godine.[2]

[1] *Op. cit.* str. 34.
[2] *Op. cit.* str. 55. (podvukao F.—Ž. Salazar).

Odnos prema slušaocu postaje, dakle, bitna tema genijalnosti dive. Dok je u XVIII veku njegova osnova bila veza podražavajuće vrste, nekakvo vremensko poistovećivanje pevača (tačnije, *izražene muzike)* i slušaoca, u XIX veku pevanje, tačnije onaj koji izražava, izaziva u ovom drugom nešto dosad nepoznato. Dočaravajuće pevanje dive se na neki čudan način povezuje sa svim opitima u oblasti tumačenja; jedna oštra kritika Poline Vijardo kaže vrlo određeno:

Zašto se gđa Polina Vijardo ne obrati velikim uzorima koji se nude njenom pogledu na italijanskoj sceni? Svakako bi joj saveti tragičarke kao što je Grizi ili najvećeg glumca našeg doba Lablaša bili korisniji od *svih tih manje-više psiholoških nadahnuća izvučenih iz savremenih romana*, koja će postati *isto tako neuhvatljiva kao što su na klaviru penušavi prelivi mikroskopske muzike g. Šopena.*[1]

Drugim rečima, genijalnost dočaravanja je zalaženje u neuhvatljivo, jer je seksualno imaginarno koje nosi nečuveno u XIX veku: ona »mikroskopska muzika« je metafora frustracije, nemogućnosti da se strogo kodifikuje taj čudni glas od tri registra u istom telu. Tu odbačenu vezu nauke, s dočaravanjem, koja muči romantizam, jasno ističe ovaj odlomak Balzakovog teksta *Gambara.* Reč ima kompozitor opere, koji tokom čitave novele ne piše već *tumači* svoje delo *Muhamed:* Verovatno je mešavina Rosinija i Donicetija:

Sve što nam je ostalo od muzičkog sveta pre XVII veka dokazuje mi da su stari autori znali za melodiju, nisu poznavali harmoniju i njene ogromne mogućnosti. Muzika je istovremeno i nauka i umetnost. Nauka je po korenima, koji su u fizici i matematici, a umetnost je po nadahnuću, koje nehotice koristi teoreme, nauke. Za fiziku je vezuje sama suština materije kojom se služi: zvuk je izmenjeni vazduh; vazduh se sastoji od načela koja, verovatno, u nama nalaze odgovarajuća načela, a ova im se odazivaju, s njima slažu i rastu zahvaljujući mišljenju. Vazduh sigurno sadrži toliko čestica različite elastičnosti koliko ima tonova u zvučnim telima, a kad te čestice uhvati naše uho, pošto ih je složio kompozitor, onda odgovaraju našim mislima! Po meni, priroda zvuka je istovetna s prirodom svetlosti. Zvuk je svetlost u drugom obliku: i onaj prvi i ova druga potiču od treptaja, koji dospevaju do čoveka, a on ih pretvara u misli u svojim nervnim centrima. Muzika, kao i slikarstvo, koristi tela koja su u stanju da ispuštaju takvo i takvo svojstvo izvorne supstance da bi stvorila slike. U muzici instrumenti igraju ulogu boja, koje koristi slika. Pošto svaki zvuk nekog zvučnog tela, praćen svojom velikom tercom ili kvintom, deluje na zrnca praha rasuta po zategnutom pergamentu, i to tako da obrazuje uvek iste geometrijske likove, zavisno od volumena tona, pravilne kad je u pitanju akord, bez određenog oblika kad je u pitanju disonanca, ja tvrdim da je muzika umetnost istkana u utrobi prirode. Muzika se povinuje fizičkim i matematičkim zakonima. Fizički zakoni su nedovoljno poznati, matematički nešto više; a kad je započelo proučavanje njihovih veza, stvorena je harmonija, kojoj dugujemo Hajdna, Mocarta, Betovena i Rosinija, velike genije, koji su sigurno dali muziku savršeniju od muzike njihovih prethodnika, čija genijalnost, uostalom, ne dolazi u pitanje. Stari majstori su pevali ne raspolažući umetnošću i naukom, plemenitom spregom koja daje mogućnost da se u jednu celinu sliju lepe melodije i moćna harmonija. A ako je otkriće matematičkih zakona dalo ova četiri velika muzičara, dokle bismo stigli kad bismo pronašli muzičke zakone prema kojima bismo (shvatite to), sakupili, u većoj ili manjoj meri i u

srazmerama koje treba naći, izvesnu eteričnu supstancu, razlivenu u vazduhu, koja bi nam dala i muziku i svetlost, fenomene vegetacije kao i zoologije! Shvatate li? Ti novi zakoni naoružali bi kompozitora novom moći nudeći mu instrumente bolje od današnjih i, možda, harmoniju veličanstvenu u poređenju s ovom koja danas vlada u muzici. Ako svaki izmenjeni zvuk odgovara nekoj određenoj sili, trebalo bi to znati da bi se sve te sile složile po svojim pravim zakonima. Kompozitori rade na supstancama koje ne poznaju. Zašto su metalni i drveni instrumenti, fagot i rog, tako malo slični mada se služe istom materijom, gasovima iz vazduha? Njihovo je razlikovanje posledica nekog razlaganja tih gasova ili njima svojstvenog primanja materija koje potom ispuštaju, ali izmenjene shodno nepoznatim mogućnostima. Kad bismo znali koje su to mogućnosti, i nauka i umetnost bi dobile. Ono što proširuje polje nauke, proširuje i polje umetnosti. E pa lepo, ta sam otkrića ja naslutio, ja sam ih i ostvario. Da, reče Gambara živnuvši, dosad je čovek više beležio posledice nego uzroke! Kad bih proniknuo uzroke, muzika bi bila najveća od svih umetnosti. Ne prodire li ona najdublje u dušu?[1] Drugim rečima, romantičari, svesni doprinosa tehnike pevanja, prihvataju je da bi je odmah i odbacili u ime neke urođene moći. Problem genijalnosti tumačenja, uz problem sopran — alt, sažima, dakle, čitavu problematiku: šta je savršen glas? To se pitanje postavlja tokom čitavog XIX i čitavog XX veka do današnjih dana, ali uvek u okviru tumačenja. Tako se može ustanoviti *poreklo imaginarnih varijanti.* Onaj obim Poline Vijardo od »tri oktave« nalazi prvo razrešenje u sve češćem korišćenju dramskih soprana, kod Verdija, od kojih

[1]H. Balzac, *Gambara*, Gallimard, Pariz, 1961, t. IX, str. 434—6.

se traži da koriste »grudni registar« (Ledi Makbet, *Makbet;* Amelija, *Bal...;* Aida, *Aida;* Lukrecija, *Dva Foskarija;* Leonora, *Moć sudbine).* Kod Verdija se pojavljuje i mecosopran koji peva visoko *ce* (Precosilija, *Moć...).* Veristička škola traži od dramskog soprana da zalazi u dubine svog obima glasa (Santuca, *Kavalerija;* Adrijana, *Adrijana Lekuvrer),* a tako je i kod Vagnera (uloge Kundri i Brunhilde u *Sumraku).* Mecosoprani moraju sve više da »daju« tonove koji im »ne pripadaju«: Dalila u sceni svoje smrti u drugom činu *(Samson i Dalila),* Brangena *(Tristan i Izolda),* Klitemnestra *(Elektra).* Drugim rečima, koncept potpunog ženskog glasa, kreće se, od nestanka para kastrat-primadona, u imaginarnom tumačenja i kompozicije. U naše vreme fenomen Kalasove očigledan je dokaz: pošto može da peva Izoldu, Dalilu, Medeju, kao i Rozinu i Aminu *(Mesečarka,* Belini), Marija Kalas je prva, posle Poline Vijardo, koja *namerno* igra na sva tri registra. Nedavno se američka crnkinja Širli Veret, tumačeći jedno za drugim Normu i Adalđizu, u potpunosti nadovezala na pitanje Poline Vijardo. Najzad Monsera Kabale, lirski i koloraturni sopran, koja priprema uloge Izolde, dramskog soprana, konačan je znak da je problem koji je postavila Polina Vijardo ostao u potpunosti otvoren (vidi dijagram). Zanimljivo je da je u okviru ogromnog broja romana o operi, vrlo rasprostranjenih u XIX veku, roman Žorž Sand *Konsuelo* posvećen glasu kao što je u Poline Vijardo; ovaj vrlo dug roman smešta taj glas u doba kastratâ. U tome treba videti romantičarski pokušaj da se kastratu XVIII veka suprotstavi apsolutna diva XIX veka. Tu nalazimo rečenicu koja izražava ogorčenje Žorž Sand pred teškoćama na koje nailazi apsolutna genijalnost Poline:

Hladno i s tugom primio je prve primedbe grofa Zistinijanija povodom svoje nepoznate učenice, jadne Konsuelo, čiju je sreću i slavu, me-

đutim, želeo, jer je imao i suviše iskustva u nastavi da ne bi znao koliko ona vredi i koliko zaslužuje. Ali pri pomisli da može da se unizi taj tako čisti dar, tako štedro obasut svetom manom starijih majstora, on obori glavu zaprepašćeno i odgovori grofu: »Pa uzmite ovu dušu bez senke, ovu inteligenciju bez mrlje, bacite je psima, prepustite je zverima, jer takva je sudbina genija u ovo naše vreme.[1]

Genije je predodređen da uzbudi, dakle da bude neshvaćen. Iza ovakvog mišljenja se krije shvatanje da XIX vek ne može da ima pravo na isti tok seksualnog imaginarnog kao XVIII vek: apsolutna diva ne može da zameni kastrata. Sad su razumljivi žestoki napadi Berlioza na modu vrlo visokih tonova koja besni u XIX veku:

Škola malih pasa je škola pevačica kojima glas, izuzetnog obima u visinama, daje mogućnost da svaki čas izbacuju visoko *e* i visoko *ef*, koji su po svojoj prirodi i zadovoljstvu za slušaoca slični pisku kučenceta kad mu se zgazi šapa. Gđa Kabel, u vreme kad je tako pevala, uvek je, treba priznati, postizala cilj. Kad bi ciljala jedno *e* ili *ef*, ili čak jedno visoko *ge*, uvek bi to i otpevala, ali joj to nije upisivano u zaslugu, dok su njene učenice ili imitatorke stizale obično samo do *dis* kad je u pitanju *e* ili do *e* kad su htele *ef*, što nije sprečavalo sumanute izlive divljenja. Ova nepravda i ova netačnost najzad su gđi Kabel ogadile njenu školu. Tako se to završilo. Sad joj je dovoljno da peva kao divna žena, što ona i jeste, i ne misli više da podražava ni male pse ni ptice.[1]

Treba zaključiti da *ideologija apsolutne dive ide nasuprot kultu vrlo visokog glasa, falsifikata škole muških soprana:* najviši tonovi jednog soprana su suprotni genijalnosti dočaravanja. Drugi falsifikat genija je naprezanje glasa, to jest podražavanje uz-

[1] G. Sand, *Consuelo*, Pariz, 1842, t. IX, str. 71.
[2] H. Berlioz, L'école du petit chien, *A travers chants.*

vika, ukratko, podražavanje snage dubokih tonova alta uzvikom, metaforički je jačina, stalni fortisimo, zamena za grudni registar, koji nema svaki pevač. Berlioz tim povodom piše:

Nijedna muzička misao, nijedna melodijska forma, nijedan akcenat izraženosti ne može odoleti *užasnom načinu tumačenja* koji se danas sve više širi. Da je samo jedan! Ali danas ima mnogo raznih vrsta nemelodičnog pevanja. Pre svega, naivno glupo pevanje, prazno, potom nadmeno glupo pevanje, ukrašeno svim budalaštinama koje pevač nameri da u njega unese; to je već njegova velika krivica. A onda dolazi iskvareno pevanje, koje i publiku kvari i odvlači je na loše muzičke puteve dražima izvesnog hirovitog, blistavog izvođenja, ali lažnog u izrazu, koje vređa i ukus i zdrav razum; najzad zločinačko, podlo pevanje, koje svojoj podlosti pridružuje neizmerno gluposti koje se služi naletima dreke i uživa

U velikim bojevima
U dugim dobovanjima doboša

u mračnim dramama, klanjima, trovanjima, prokletstvima, anatemama jednom reči u svim dramskim užasima koji najčešće daju priliku da se pusti glas.[1]

Dvostruki falsifikat genija apsolutne dive prenosi, dakle, u visinama, nasleđe kastratske iluzije, metaforu soprana, i kao posledicu kastratsko dramsko nasleđe, metaforu alta. Ideološki falsifikat je tako omeđio čitavo polje genijalnosti tumačenja. U krajnjoj liniji je to pokušaj da se genije spusti, da bude dostupan svakom pevaču zahvaljujući tehnici (visina, fortisimo). Kastrat je bio navika, a ne genije. U tome je suština problema, koji se održao do naših dana. Berlioz, želeći da očuva mogućnost genijalnosti, naučno dokazuje zašto u XIX veku kompozicije imaju sve više visokih tonova u partijama

[1] H. Berlioz, *op. cit.*

tenora i soprana. Kult vrlo velikih visina je jedini način za osrednjeg pevača da ostavi utisak u vreme kad je imaginarno u potrazi za umetnošću podviga. Nasuprot geniju — pevačka retorika visina:

Dvadeset i pet godina kasnije (u tom međuvremenu dijapazon se brzo ispeo) namnožile su se visoke note za tenore i soprane, pojavilo se prirodno visoko *ce*, u registrima iz glave i iz grudi, u ulogama tenora; visoko *cis* u tim istim ulogama, istina samo iz glave, ali starim kompozitorima ne bi palo na pamet da ga koriste. Sve češće se od tenorâ tražilo prirodno visoko *ha*, izbačeno snažno iz grudi (što bi u starom dijapazonu bilo *cis*, kome nema traga u partiturama prošlog veka) i visoko *ce*, snažno i dugog trajanja, za soprane.[1]

Berlioz ovom stanju naglašenih visokih tonova u muških glasova suprotstavlja ono što se dešavalo u XVIII veku, jednostavno zanemarujući činjenicu da je XVIII vek živeo s ideologijom pevanja drugačijom od njegove.

Najzad su se do te mere namnožile izuzetno visoke intonacije, tonovi koje pevač ne može da otpeva već mora snažno da ih iščupa, kao snažan hirurg kvaran zub, te smo prinuđeni, kad se sve razmotri, da se priklonimo očiglednom i izvučemo neobičan zaključak: u Francuskoj su se, za veliku operu pisale sve više partije, a dijapazon se uspinjao. Lako ćemo se u to uveriti poredeći partiture prošlog veka s današnjim. Ahil, u *Ifigeniji na Aulidi* (jedna od najviših tenorskih partija Gluka) ide do prirodnog *ha*, kad je to *ha* bilo ono što je danas a i bilo dakle niže za jedan ton od današnjeg *ha*. Jedan jedini put je u *Orfeju* napisao jedno visoko *de*, ali ta jedina nota, koja je bila isti ton kao i *ce* koje se tri puta javlja u *Vilhelmu Telu*, nalazi se u laganom delu bez teksta, pevanom iz glave, tako da je treba samo

[1] *Op. cit.*

naznačiti a ne naglasiti, i za pevača ne predstavlja ni opasnost ni zamor. Jedna od velikih ženskih Glukovih uloga ima jedno visoko *be*, snažno naglašeno, reč je o *Alkesti*. Ovo bi *be* odgovaralo našem današnjem *as*. Ko se danas ustručava da za jednu primadonu napiše prirodno *as* i *ha*, pa čak i prirodno *ha* ili *ce*?[1]

A kad pređe na problem soprana sfogato, on izjavljuje da je u XVIII veku pisanje visokih tonova zavisilo od izvođača:

Ženska uloga s najvišim delovima koju je Gluk napisao je uloga Dafne u *Opsadi Kitere*. Jedna njena arija »Ah, kakva je sreća voleti!«, naglo se penje do *ce* (naše današnje *be*), a ispitivanje cele uloge pokazuje da je komponovana za jednu od onih izuzetnih pevačica kakvih ima u svakom vremenu, a zovu ih visoki soprani jer im je raspon u visinama izuzetan. To su danas gđe Kabel, Karvaljo, Lagranž, Zer i neke druge. I još je visoko *ce* Dafne, ponavljam, odgovaralo našem *be*, danas običnoj noti. Gđa Kabel i gđica Zer pevaju visoko *ef*, gospođa Karvaljo ide bez zaziranja do visokog *e*, a gospođica Lagranž neće ustuknuti ni pred visokim *ge* flaute.[2]

Drugim rečima, Berlioz vrlo visoke tonove (iznad visokog *ce*) svrstava u opštu kategoriju izuzetaka. Pri tome ne dira u romantičarsku ideologiju genijalnosti ženskog izvođača. Glas Poline Vijardo ostaje arhetip tragičnog glasa bez alternative. Ideologija, dakle, poriče mogućnost stvaranja škole pevanja, jer je osnovni preduslov genija taj glas trostrukog obima. Taj čudni glas je i osnovni ideal svakog pevanja od Poline Vijardo nadalje. Počev od nje, govoriće se o velikim glasovima: Karvaljo, Litvin, Tetracini, i o božanskim glasovima: Ponsel, Mucio, Kalas. Nešto u XVIII veku nezamislivo. Takav je završni paradoks genija.

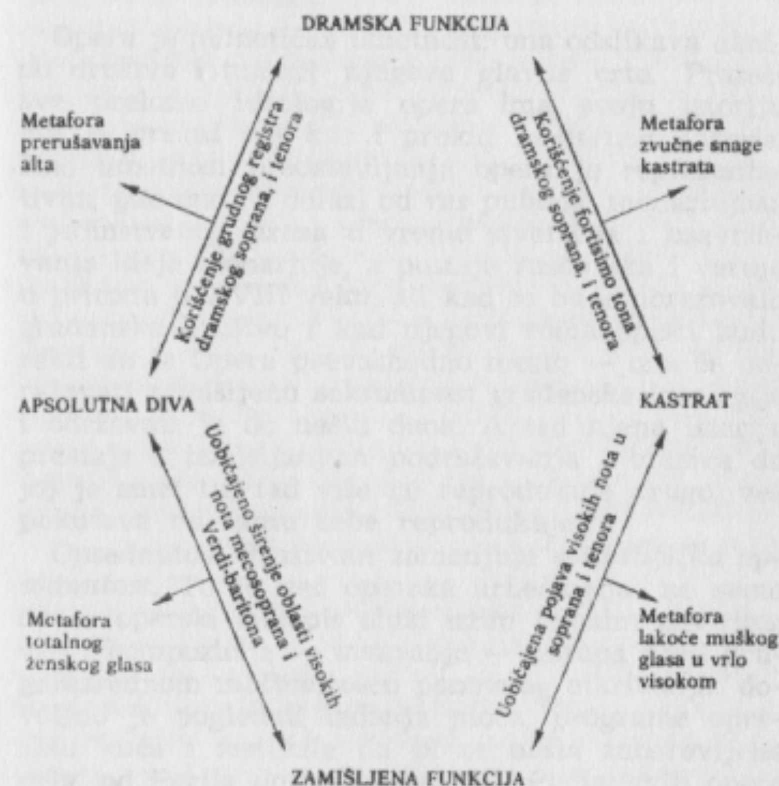
[1] *Op. cit.*
[2] *Op. cit.*

ZAKLJUČAK

Izgleda da je arheologija poslednji deo puta opere. Ova se otvara i usmerava prema snu o *nemogućnosti postojanja ženskog kastrata.* Smrt joj donose kodifikacije i nemogućnost da se iz nje izađe. Opera je mrtva jer nije izgradila novu estetiku, mrtva jer razmišljanja Buzonija isključuju njenu obnovu nekim drugim putem (putem društva ili dive) osim kompozicije, mrtva jer je svoj imaginarni prostor upisala u pozorišno i slikarsko polje. Opera pruža dvostruki prizor *rasprsnute umetnosti* i *arheološke umetnosti,* koju *žena* pokušava da zameni. U stvari, opera nema više nikakvog njoj svojstvenog jedinstva: rasparčana između scenskog znaka, koji gradi sopstveni sistem referencijalnih predstava, dramskog znaka, čiji je cilj da ovekoveči okamenjene zakonitosti, pomerene u odnosu na liniju muzičkog i pozorišnog razvoja, i onoga što bismo mogli nazvati »operskim znakom«, to jest zamišljenog apsolutnog glasa koji svaki put kad se pojavi razvija ona druga dva sistema. Umetnost arheološka, jer koristi sredstva odvojena od bilo kakve ideologije i jer i njeni živi elementi — nova teorija opere i diva — deluju u krajnjoj liniji kao arheološka načela. Paradoks dive je u sledećem: da bi se pojavila, potreban joj je formalni okvir XIX veka, a onog časa kad se pojavi ona ga razbija. Nije li Kalasova izjavila za Džoan Saderlend da ta pevačica svojim načinom pevanja upropašćuje njen rad i vraća »belkanto« sto godina unazad? Nije li Kalasova isto tako otvorila vrata traženju zaboravljenih opera i uvela ovaj arhivistički vid kakav je danas u opere? Nikad Kabale ne bi izvukla iz zaborava dela kao *Gemma di Vergi* (Doniceti), *Elisabetta* (Rosini) da Kalasova nije obnovila delo *Anna Bolena* ili Hajdnovog *Orfeja.* A muzička teorija Buzonija, koja daje sasvim novu definiciju opere, potpuno odsečenu od stvarnosti i *gradi*

sopstveno imaginarno, lišena je bilo kakvog polemičkog značaja: ona je umrlica opere, u krajnjoj liniji se prilagođava arheološkoj operi. Ono što danas operu *drži u životu* to je još san o nemogućem ženskom kastratu: žena danas u pevanju nosi teret čitavog imaginarnog, pred *sve većim raskorakom između današnjih formi kulture i opere XIX veka.* Opera nije toliko mrtva umetnost koliko je umet-

Dijagram 6. – Odnos apsolutna diva/kroz kastrat i njegovi falsifikati



nost koja svedoči o traženju: preživljava jer se još nije pojavila kulturna forma koja bi uspela da popuni tu ideološku prazninu... Zasad genije spasava operu — to jest apsolutna diva. Marija Kalas nije samo pevala, ona je ponovo izmislila produženje života. Dakle, uzaludnost teorije.

OPŠTI ZAKLJUČAK

AKO JE ARHEOLOGIJA, KAKO O NJOJ GOVORITI?

Opera je mimetička umetnost: ona odslikava okolno društvo i tumači njegove glavne crte. Prateći sve prelome ideologije opera ima svoju istoriju čiji je *prekid* isti kao i prekid modernog Zapada. Kao umetnost predstavljanja opera je reprezentativna, gde ono *re* dolazi od *res publica:* monarhijska i jedinstvenog izraza u vreme stvaranja i usavršavanja ideje monarhije, a postaje rusoovska i veruje u prirodu u XVIII veku, ali kad se bude obrazovalo građansko društvo i kad njegovi romanopisci budu rekli da je Opera prevashodno mesto — ona će odražavati zamišljenu seksualnost građanske ideologije i održavati je do naših dana. A tad njena istorija prestaje s izmišljanjem podražavanja i otkriva da joj je smrt tu: tad više ne reprodukuje drugo, već pokušava da samu sebe reprodukuje.

Opsednutost društvom zamenjuje *solipsistička opsednutost.* To je već operska arheologija: ne samo da se operski rukopis služi istim tipskim okvirima već i kompozicija — stvaranje — ustupa pred drugorazrednom maštovitošću ponovnog otkrivanja: dovoljno je pogledati izdanja ploča, programe operskih kuća i festivala da bi se našla zaboravljena dela, od Perija do trećerazrednih Pučinijevih opera (na primer *Edgar*). Kao da opera, pevači i publika osećaju žeđ za sopstvenim pamćenjem: ko bi pretpostavio da će *Incoronazione di Poppea* postići to-

liki uspeh u Parizu 1978? Odsečena od svih društvenih formi, živeći od arhiva, opera u svom arheološkom procesu pruža pravu sliku znanja *o* operi: rasprskavanje. Ali evo sad opera pokušava da načini jednu sintezu, jedan *popis*. Nedavno je jedan tenor snimio sve Verdijeve arije tenora. I najbeznačajnije izdanje poznate opere (kao *Lucrezia* sa Dž. Saderlend) obuhvata, sa strašću bilansa, sve moguće varijante partitura. Naprotiv, genije dive radi nasuprot arheologiji održavajući shvatanje da je važan glas, a ne potpunost (zar nije Kalasova u Berlinu htela da iseče čitavu kadencu u ariji ludila Lučije, smatrajući da nije dramska). Ali glas doprinosi i popisu, jer ga podstiče. Jednom reči, opera verovatno oponaša smrt jednog društva: taj teorijski, arhivski trenutak mogao bi se uporediti s krizom vrednosti koja se rešava popisom otpisanih vrednosnih hartija. Kriza opere predstavlja smrt jednog društva, nastup jednog znanja. Jedna živa i stvaralačka kultura ne bi trebalo da je opčinjena operom takvom *kakva se piše i kakva se prikazuje* — a ipak jeste opčinjena — i *takvom kakva se ostvaruje kao znanje:* opera postaje predmet nauke, internog istraživanja (ponovno otkrivanje nepoznatih opera... koje se nisu cenile u svoje vreme, itd.) i eksternog: umetnosti kao *rei praesentatio sveta,* što je opera bila i što i danas jeste više no ikad; ali istovremeno pridružuje i izlaganje o sebi, naslućuje se njena smrt. To znanje je njena smrt.

Postavlja se, najzad, pitanje izlaganja koje se može izneti ili ne izneti o operi. Naše je izlaganje bilo sociološke prirode, ili, tačnije, imalo je za cilj socijalnu antropologiju pevanja. Teškoća je što je u tome blisko drugim oblastima reči, u koje ne zalazi: pokušaj socijalne psihoanalize (poput Jungove?) ljudskog glasa, njegove dramaturgije, odvelo bi samo u fantaziranje. Moglo bi se pokušati i s korišćenjem koncepata Lakana, ali činjenica je da psihoanaliza, usmerena na jezičke činjenice, ne može da deluje na operskoj razini. Ostalo bi, izgleda, još prenošenje analize u semiologiju. Onda bi pretpostavka bila da pevanje, sa svim njegovim političkim i ideološkim rojenjem, može da se smatra prosto sistemom znakova. Međutim, semiološke teorije, bilo da se tiču društvene (*Sistemi mode* R. Barta) ili jezičke oblasti (*Rukopis i razlika* Ž. Deride) ili pak književne (spisak bi bio dug...), filmske (časopis *Ça),* spotiču se o posebnu teškoću koja je u tome, prvo, što im je postulat sveznačeći pojam znaka (tj., priroda je sistem znakova čija se iscrpnost može dokazati); drugo, što se služe opasnom i pogrešnom metaforizacijom lingvistike u drugim oblastima: tako govoriti o označujućem i označenom (da uzmemo primer utoliko rečitiji ukoliko je banalniji) u filmskoj produkciji spada u logičku grešku koja slici pripisuje strukturu jezika. Sam semiološki smisao bi bio obezvređen u odnosu na pevanje. Karakteristično je da lingvističke teorije nisu uspele (a odstranjivanje je isto što i želja za razumevanjem) da eksplicitno uključe, ili isključe, opersko. Jedini stepen koji dodiruje operu bila bi emotivna funkcija, koju R. Jakobson smatra da je otkrio. Banalan nivo. Teškoća izlaganja o glasu je u tome što ne treba da bude izlaganje o jeziku, niti izlaganje o dejstvima smisla, koji sociološki podržava njegovo određivanje. Čisto sociološka analiza odvela bi ili uzimanju samo dramskih vidova pevanja ili svođenju operskog fenomena (t.j. samog glasa) na posledicu smisla koji nose reči. Paradoks je opere što ne pripada jezičkom smislu, a ni instrumentalnom niti pozorišnom, jednom reči, što se ne da uključiti u niz reč — zvuk — čin, dakle ni isključiti iz tog niza, koji bi lako bilo izvesti iz socijalne, psihičke, teorijske, seksualne osnove. Opera je nezgodno pitanje za humanističke nauke. Ono što ukazuje na vredan način izlaganja jeste činjenica da se pitanje smisla opere ponavljalo, u pravilnom ritmu, tokom isto-

rije Zapada: od rasprava koje smo razmotrili u prvom delu, preko filozofskih pitanja XVIII veka i ničeovskih hipoteza o modernoj drami. Reklo bi se da je opera, kao predmet teorijskog razmišljanja, uvek imala dvostruko obeležje — s jedne strane, stalno je ispitivana rasparčano, kao da je svako razdoblje tražilo u njoj ono što ga interesuje. Sedamnaesti vek je od nje zahtevao odgovor o prirodi istinitog, XVIII vek o prirodi jezika, XIX vek o prirodi uzvišenog (u etičkom smislu). Ispitivana je pod totalitarnom monarhijom (istinito se oličava u političkom dobru), u razmišljanjima doba prosvećenosti (jezik je socijalizacija) i, najzad, u pokušaju da se izgradi njen normativni smisao (uzvišeno treba da je pouka). Opera, videli smo, bila je stalno izabrana umetnost u kojoj dolazi do otelotvorenja krize društva. Više od bilo koje estetske proizvodnje, opera je politička. A očigledno je da ju je to svodilo na beskrvno stanje glasnogovornika. Zbog toga mislimo da opera, koja je sad mrtva forma, daje priliku da se osvetle porazi. Drugo obeležje joj je da je sposobna samo za kumulativno znanje. Ona je prava *matezis*. Paradoks je u toj vezi svojstva rasparčanosti, iskidanosti i tog sad naslaganog znanja. Došao je čas da se od opere sačini nekakva estetska teorija da bi se izgradila — uzimajući u obzir sve objektivno znanje naše civilizacije — istorija društvenog tela i seksualnog tela viđena kroz prizmu opere, jer ona poseduje tu *nečuvenu raskoš* da je jedina mrtva umetnost. Moderna istraživanja se obraćaju ili instrumentaciji, dakle slici muzičkog neoperskog idioma, ili dramaturgiji, dakle korišćenju scenske umetnosti, koja je, kao što smo već rekli, neprijatelj operske umetnosti. Reći s Levi-Strosom da je opera mitska dimenzija našeg društva značilo bi ne poštovati nimalo to njeno savršenstvo. To je zaključivanje po analogiji u koje su

[1] Upućujemo na članak gde C. Backès-Clément o *Prstenu* u broju 6—7 *Avant-Scène*, posvećenom tetralogiji, 1976.

se ugurale neke »kritike«[1] ne našavši prave kategorije. Mislimo da smo pokazali, tokom svih naših analiza, da je opera najmanje mitska. Mislimo da postoje, prema tome, dva načina građenja analiza »socijalizovanog pevanja« — tipološka analiza, koja bi poštovala to sedimentno i kritičko obeležje opere, a ovaj rad bi bio obrada tog obeležja, i mozaik analiza podataka skupljenih iz svega što je znanje Zapada, od medicine do arhitekture, naslagano u određenim delima.

Rame uz rame: široka *genealogija* opere i iskidana, otvorena, beskrajna niska, uporedna svim ideologijama smisla, niska određenih objašnjenja koja bi odslikavala to elegantno znanje opere, jednom reči jedna *maniristička epistemologija*.

BIBLIOGRAFIJA

1 — ISTORIJA; TEORIJA OPERE

Babeau A., *Le théâtre des Tuileries sous Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur, 1895.*
Barthélemy M., *André Campra*, Paris, Picard, 1957.
Bayle P., *Œuvres, La Haye, Husson*, 1727.
Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France*, Paris, Prault père, 1735.
Beaujoyeulx B. de, *Le ballet comique de la reyne*, Torino, La Bottega d'Erasmo, 1975.
Benoit M., *Versailles et les Musiciens du Roi*, Paris, Picard, 1971.
— *Musiques de Cour*, Paris, Picard, 1971.
Benserade I. de, *Œuvres*, Paris, C. de Sercy, 1697.
Berlioz H. *Gluck*, Paris, Gazette musicale, 1837.
Boilisle M.-A. de, *Les débuts de l'Opèra français à Paris*, Paris, Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de--France, 1875.
Bonavia F., *Verdi*, Oxford, University Press, 1930.
Boysse E., *Les théâtres des Jésuites*, Paris, Vaton, 1880.
Brockway W., Weinstock H., *The Opera: an history of its creation and performance 1600—1941*, New York, Simon & Schuster, 1941.
Burney C., *The present state of music in France and Italy*, London, Becket, 1771.
Carlson M., *The theatre of the French Revolution*, New York, Cornell up, 1966.
Castil-Blaze F.-J., *Memorial du Grand-Opéra*, Paris, chez l'auteur, 1847.
— *L'opéra italien de 1548 à 1856*, Paris, chez l'auteur, 1856.
CNRS, *Les Fêtes de la Renaissance*, t. 2, Paris, 1960.

Cooper M., *New Oxford History of Music*, London, Oxford up, 1974.
Dawnes E., *The Neapolitan tradition in Opera*, International Music Society,
Report of the Eighth Congress, New York, Jan La Rue (Kassel, 1961), 1961.
Demuth N., *French Opera*, Sussex, The Artemis Press, 1963.
Despois E., *Le théâtre français sous Louis XIV*, Paris, Hachette, 1874.
Dubuisson-Aubenay, *Journal*, Paris, G. Saige, 1883.
Dumesnil R., *Histoire illustrée du théâtre lyrique*, Paris, Plon, 1953.
Essarts, N. T. Le Moyne des, *Les trois théâtres de Paris ou Abrégé de l'établissement...*, Paris, Lacombe, 1777.
Estrée P. d', *Le théâtre sous la terreur*, Paris, Emile-Paul frères, 1913.
Etienne C. G., Martainville A., *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la révolution jusq'à la Réunion générale*, Paris, Barba, an XI, 1802.
Fétis F.-J., *Biographie universelle des musiciens et biographie générale de la musique*, Bruxelles, Leroux, 1835—1844.
Florimo F., *La scuola musicale di Napoli*, Naples, Morano, 1880—1881.
Fournier E., *Le théâtre français avant Renaissance*, Paris, Sanchez & C^ie^, 1872.
Fricke R., *Bayreuth vor 30 Jahreen*, Dresden, Bertling, 1906.
Glavani V., *I Teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*, Milano, Ricordi, s. d.
Goldsmidt H., *Studien zur Geschichte der italianischen Oper*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1904.
Goncourt E. de, *Madame Saint-Huberty*, Paris, Flammarion & Fasquelle, 1880.
Graf M., *Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert*, Berlin, Grombach, 1898.
Gray C., *The History of Music*, London, OUP, 1928.
Gros E., *Philippe Quinault*, Paris, Champion, 1926.
Grouchy E. H. de, L'Opéra durant la dernière année de la monarchie, *La Nouvelle Revue rétrospective*, nº 4, octobre 1894, Paris, 1894.
Grout D. J., *A short history of Opera*, New York, Columbia UP, 1947.
Huyghens C., *Musique et musiciens du XVII^e^ siècle, correspondance et oeuvres musicales publiées par W. J. A. Jonckbloet et J. P. N. Land*, Leyden, Brill, 1882.
Istel E., *Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg*, Leipzig, 1915.

Juleville, L. Petit de, *Le théâtre en France*, Paris, Colin, 1889.
Kunz H., Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria--Theresa, *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung*, Wien, 1958.
La Laurencie L. de, *Les créateurs de l'opéra français*, Paris, Alcan, 1921.
Landormy P., *Gluck*, Paris, Gallimard, 1941.
Lejeune A., Wolff S., *Les quinze salles de l'opéra*, Paris, Librairie théâtrale, 1955.
Löwenberg A., *Annals of Opera 1597-1940*, Cambridge, Heffer, 1958.
Massip C., *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin*, Paris, Picard, 1976.
Masson P.-M., *L'opéra de Rameau*, Paris, Laurens, 1930.
Mattfield J., *A hundred years of Grand-Opera*, New York, New York Public Library, 1925.
Migot G., *Jean-Philippe Rameau et le génie de la musique française*, Paris, Delagrave, 1930.
Motteville F. de, *Mémoires* (éd Riaux), Paris Charpentier, 1869.
Noël E. Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, Paris, Charpentier, 1876-1901.
Peyser J., *The New* Music, New York, Delacorte, 1971.
Pierre C., *Histoire du Concert spirituel*, Paris, Heugel, 1975.
Pougin A., *Acteurs et actrices d'autrefois*, Paris, Juven, 1896.
— *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Paris, 1885.
Pougin A., *Figures d'opéra-comique*, Paris, Savine, 1875.
Pruniéres H., *Lully*, Paris, Laurens, 1910.
— *L'opéra italien en France avant Lully*, Paris, Champion, 1913.
— *Cavalli et l'opéra vénitien au XVII*ᵉ, Paris, Rieder, 1931.
Répertoire international des Sources musicales (*RISM*), *Ecrits imprimés concernant la musique*, BVI[1], BVI[2], München-Duisbourg, G. Henle Verlag, 1971.
Rolland R., *Musiciens d'autrefois*, Paris, Hachette, 1908.
— *Les origines du théâtre lyrique moderne*, Paris, Thorin, 1895.
Scholes P., *A miniature history of Opera*, London and New York, Oxford up, 1931.
Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris, Calmann-Lévy, 1876.
Truinet C., Thoinan E., *Les origines de l'opéra français*, Paris, Plon, 1886.
Vallière L. C. duc de La, *Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques*, Paris, CJB Bauche, 1760.

Weinstock H., *Donizetti and the world of the Opera in Italy, Paris and Vienna in the first half of the Nineteenth century*, New York, Pantheon Works, 1963.
Weissmann A., *Die Musik in der Weltkrise*, Berlin und Leipzig, Stuttgart, 1925.

2 — ESTETIKA I ISTORIJA ESTETIKE OPERE

Adorno T. W., *Philosophy of modern music*, New York, Seabury Press, 1973.
Alembert J. d', *Eléments de musique théorique et pratique*, Paris, David, 1752.
Algarotti, *Saggio l'opera in musica*, Livorno, 1755.
Andreini G., *Pianto d' Apollo. Rime funebri...*, Milano, 1606.
Anonyme, *La première atteinte contre ceux qui accusent les comédies*, Paris, Richer, s. d.
Anseaume, *Le Chinois poli en France*, Bruxelles, J. Van der Berghen, 1759.
Assoucy C. d', *Aventures burlesques*, Paris, Delahaye, 1858.
Balzac H. de, *Massimila Doni, La Comédie humaine*, t. 9, Paris, Gallimard, 1961.
— *Gambara, La Comédie humaine*, t. 9, Paris, Gallimard, 1961.
Battisti E., *L'Antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962.
Bekker P., *The changing opera*, New York, Norton, 1935.
Berlioz H., *A travers chants*, Paris, Levy frères, 1862.
Barraud H., *La France et la musique occidentale*, Paris, Gallimard, 1956.
Bonini S., *Discorsi e regole sovra la musica*, Florence, 1600--1630 (?).
Boyer N., *La guerre des Bouffons et la musique française*, Paris, Editions de la Nouvelle France, 1945.
Brandes C., *Ariane abandonnée précédée de Réflexions de J.-B. Dubos*, Paris, Brunet, 1781.
Bruneau A., *La musique française, rapport sur la musique en France du XIII*ᵉ *au XX*ᵉ *siècles*, Paris, Fasquelle, 1901.
Busnelli M. D., *Diderot et l'Italie*, Paris, Champion, 1925.
Busoni F., *Von der Einheit des Musik*, Berlin, Hesse, 1923.
Busoni F., *Entwurf eine neuen Ästhetik*, Leipzig, Insel, s. d.
Buti F., *Ercole Amante*, Paris, Ballard, 1662.
Caccini G., *Dedicatoria e Prefazione, Le nuove Musichi*, s. d., s. l.
Caux de Cappeval N. de, *Apologie du goût français relativement à l'Opéra*, Paris, 1754.
Chabanon M.-G. de, *Eloge de Monsieur Rameau*, Paris, Imprimerie Lambert, 1764.
Conrad P., *Romantic Opera and Literary Form*, Los Angeles, University of California Press, 1977.

Descartes R., *Œuvres*, t. 9-10-11, Paris, Cerf, 1908 et Vrin, 1896.
Diderot, *Œuvres*, Paris, Brière, 1821-1822.
Doni G. B., *Trattato della musica scenica*, Firenze, 1763.
Dufresny C., *Amusements sérieux et comiques*, Paris, Veuve Barbin, 1707.
Encyclopédie, Stuttgart, Fromann Verlag, 1966-1967.
Francœur, *L'Opéra avant la Révolution*, Paris, Bibliothéque de l'Opéra, s. d.
Gaffarel J., *Curiositez Inoüyes*, Paris, Hervé du Mesnil, 1629.
Gregor J., *Kulturgeschichte der Oper*, Wien, Gallen Verlag, 1941.
Grimm, *Lettre sur Omphale*, s. l., 1752.
Guidotti A., *Prefazione alla Rappresentasione di Anima e di Corpo*, Roma, 1600.
Hogarth G., *Memoirs of the Opera*, Londres, Robert Cock & Co., 1870.
Jouy E., *Essai sur l'opéra français*, Paris, Didot, 1823.
Kidson F., *The Beggar's Opera*, Cambridge, University Press, 1922.
Le Cerf de la Viéville, J.-Ph. de Freneuse, *La Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, Foppens, 1704.
Leichtentritt H., *Music, History and Ideas*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1939.
Benedetto M., *Il. Teatro alla moda*, Milano, Ricordi, 1883.
Marmomtel J.-F., *Œuvres*, Paris, Verdières, 1818-1920.
Maugars A., *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, Paris, 1re éd., 1639, s. 1.
Mazarin J., *Lettres du cardinal de Mazarin*, Paris, Imprimerie nationale, 1872-1906.
Menestrier C.-F., *Des représentations en musique ancienne et moderne*, Paris, Guinard, 1681.
Mersenne F.-M., *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique en musique*, Paris, Cramoisy, 1636.
Metastasio P., *Lettere*, Florence, 1787.
— *Opere Drammatiche e poetiche*, Torino, Piomba, 1829.
Nietzsche F., *Sämtliche Werke*, Stuttgart, Kröner, 1964-1965.
Ortigue J. d', *Du théâtre italien et de son influence sur le goût musical français*, Paris, rue Neuve-Racine, 1840.
Peri J., *Dedicatoria a l'Euridice*, Firenze, 1600.
Perrault C., *Parallèle*, Paris, Coignard, 1688.
Pure M. de, *Idées des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Brunet, 1668.
Raguenet F., *Parallèle des Italiens et des Français*, Paris, Moreau, 1702.
Rameau J. Ph., *Complete theoretical writings*, American Institute of Musicology, 1971.

Reich H., *Der Mimus*, Berlin, Weidmann, 1903.
Rousseau J.-J., *Œuvres*, Paris, Dupont, 1824.
Sachs C., *Die Music der Antike*, Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, s. d.
Saint-Evremond C. de, *Œuvres*, Amsterdam, (éd Desmaizeaux), s. l., 1753.
Solerti A., *Le Origini del melodramma*, Bocca, Torrini Fratelli, 1903.
Sand G., *Consuelo*, Paris, Calmann-Levy, 1842.
— *Lettres inédites Sand-Viardot*, Paris, Nouvelles Editions, 1959.
Segrais, *Œuvres*, Paris, Durand, 1755.
Torchi L., *L'Arte musicale in Italia*, Milano, Ricordi, 1897--1908.
Valle P. della, *Della musica del'età nostra*, Firenze, 1640.
Veien J. Van der, *Le mélodrame musical de Rousseau au romantisme*, La Haye, Nijhoff, 1955.
Viardot P., *Lettres inédites Sand-Viardot*, édition citée *supra*.
Vinzenzo G., *Discorso sopra la musica*, Lucca, 1628.
Vogel E., *Marco da Gagliano*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1890.
Voiture, *Œuvres*, Paris, Courbé, 1650.
Webern A., *Wege zur neuen Music*, Wien, Universal, 1960.
Wellesz E., Cavalli und der Stil der Venezianischen Oper von 1640-1660, *Studien zur Musickwissenschaft. I. Heft*, Leipzig und Wien, Breitkopf & Härtel, 1913.
— *Essays on Opera*, Londres, Roy, 1950.
Wolff H. C., *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert*, Berlin, Elsner Verlag, 1937.
Wundt H., *Grundzüge des physiologischen Psychologie*; Leipzig, Engelmann, 1902.

3 — DRAMATURGIJA, DEKOR, SCENOGRAFIJA

Allevy M.-A., *Edition critique d'une mise en scène romantique*, Paris, Droz, 1938.
— *La mise en scène en France dans la première moitiè XIXe siècle*, Paris, Droz, 1938.
Appia A., *Die Musik und die Inscenierung*, München, Bruckmann, 1899.
Bulthaupt H., *Dramaturgie der Oper*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1925.
Carlson M., *The French stage in the XIX century*, New Jersey, Scarecrow Press, 1972.
Celler L., *Les décors, les costumes et la mise en scéne au XVIIe siècle*, Paris, Liepmannssohn & Dufour, 1869.

Constant C., *Parallèle des principaux théâtres modernes de l'Europe et des machines théâtrales françaises*, Paris, 1842.
Cresp J., *Essai sur la déclamation oratoire et dramatique*, Paris, 1937.
Diderot D., *Lettre sur les sourds et muets*, s. l., 1751.
Fuerst W. R., Hume S. J., *XXth century stage decoration*, London, Knopf, 1928.
Gregor J., *Kulturgeschichte des Ballets*, Wien, Gallerverlag, 1941.
— *Monumenta scenica, Denkmäler des Theaters*, Wien, Piper, 1925-1930.
Gregor J., *Weltgeschichte des Theaters*, Wien, Phaidon, 1933.
— *Wiener Scenische Kunst*, Wien Drucker, 1924-1925.
Grobert J., *De l'exécution dramatique sonsidérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène*, Paris, Schœll, 1800.
Gruber A.-C., *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*, Paris, Droz, 1972.
Hammitzsch M., *Der moderne Theaterbau*, Berlin, Wasmuth, 1906.
Hawkins F.,*The french stage in the Eighteenth century*, London, Chapman, 1888.
Horowicz B., *Le théâtre d'opéra*, Paris, Editions de Flore, 1946.
Jones R. E., *The dramatic imagination*, New York, Duell-Sloan & Pearce, 1941.
Jourdain E. F., *Dramatic theory and practice in France 1690-1808*, New York, Longsman, 1921.
Lintilhac E. F. L., *Histoire générale du Théâtre en France*, Paris, Flammarion, 1910.
Merleau-Ponty M., *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
Montdorge G. de, *Réflexions*, s l., 1743.
Neufert E., *Architects' data*, London, Crosby Lockwood Stapler, 1970.
Noverre, J. G., *Lettres sur la danse*, Saint-Pétersbourg Schnorr, 1803.
Qeslanger D., *Scenery Then and Ńow*, New York,, Norton, 1936.
Pannain G., Constantini V., et autres, *Cinquante anni di Opera e di Balleto*, Milan, Bestetti, 1954.
Porges H., *Die Bühnenproben zu der Bayreuther Festspielen des Jahres 1876*, Leipzig, 1881-1896.
Sonrel P., *Traité de scénographie*, Paris, Lieutier, 1943.
Tessier A., La décoration théâtrale à Venise à la fin du XVII^{e} siècle, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, liv. 1928, Paris, 1928.

Theatrical Designs from the baroque through neo-classicism New York, Bittner, 1941.
Watteau, *The Complete Paintings*, London, Weidenfeld & Nicols, 1971.

4 — TEHNIKA PEVANJA

Arnold G. E., *Die traumatischen und konstitutionellen Störungen der Stimme und Sprache*, Wien, Urban & Schwarzenberg, 1948.
Bevilacqua, Giambattista Andreini e la compagnia dei Fedeli, *Giornale Storico della Litteratura italiana*, anno XII, Lœscher, s. l., 1894.
Fuchs V., *The Art of Singing*, Londres, Calder, 1963.
Garcia M., *Nouveau Traité de l'art du chant*, Paris, Heugel, 1864.
Haböck F., *Die Kastraten und ihre Gesangskunst*, Berlin, Hessesverlag, 1926.
Husson R., *Etude des phénomènes physiologiques et acoustiques fondamentaux de la voix chantée*, Paris, Editions de la Revue scientifique, 1951.
Landormy P., Le chant français au XVII^{e} et au XVIII^{e} siècle, *Le Ménestrel*, 4. janvier 1935.
Luchsinger R., *Falsett und Vollton der Kopfstimme*, Berlin, Metten, 1949.
Prunières H., De l'interprétation des agréments du chant au XVII^{e} et au XVIII^{e} siècle, *Revue musicale*, 1, Paris, 1933.
Tetrazzini L., *How to sing*, New York, George H. Doran Company, 1923.
Tubeuf A., *Le chant retrouvé*, Paris, Fayard, 1979.

5 — ARHITEKTURA

Alberti L. B., *De Re Aedificatoria*, Firenze, 1485.
Bell H., Contributions to the history of the English playhouse, *Architectural Records*, vol XXXIII, Londres, 1913.
Boullet, *Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvements*, Paris, Ballard, 1801.
Cavos, *Traité de la construction des théâtres*, Paris, Mathias, 1860.
Gosset, *Considérations sur l'architecture théâtrale*, Paris, Baudry, 1885.
Gruber A.-C., ouvrage cité à Dramaturgie.
Kümmerlen R., *Zur Ästhetik...*, Stuttgart, Enke, 1929.

Stieglitz, *Enzyklopädie der Baukunst*, IV, Leipzig, Fritsch, 1797.

Streit A., *Das Theater*, Wien, Lehmann & Wentzel, 1903.

Werner Dr.-Ing., *Des Zuschauerraum des Theaters*, Leipzig, Gabler, 1935.

Wetter, *Untersuchungen über die wichtigsten Gegenstände det Theaterbaukunst (mit einem Entwurf von Peyre)*, Mainz, Stenz, 1829.

6 — SOCIOLOGIJA UMETNOSTI, SEMIOLOGIJA I MODERNISTIČKI PRISTUPI OPERI

Clément C., *L' Opera ou la Défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979.

Divignaud J., *Sociologie de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

— *Sociologie du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

Mache F. B., Méthodes linguistiques et musicologie, *Musique en Jeu*, nº 5, Paris, 1971.

Nattiez J.-J., Situation de la sémiologie musicale, *Musique en Jeu*, nº 5, Paris, 1971.

Noske F., *The signifier and the signified, studies in the operas of Mozart and Verdi*, La Haye, Nijhoff, 1971.

Ruwet N., *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.

Saint-Guirons G., Recherche d'une analyse musicale distinctive, *Etudes de Linguistique appliqée*, nº 3, Paris, 1964.

Salazar Ph.-J., Wagner : Nom, Discours et Mythe, *La Walkyrie*, *Avant-Scène Opera 8*, Paris, Avant-Scéne, 1976.

— Don Florestan, le Héros inutile, *Fidelio*, *Avant-Scène Opera 10*, Paris, Avant-Scène, 1977.

— »Salut, Splendeur du Jour«: Sigurd et Siegfried, *Le Crépuscule des Dieux*, *Avant-Scène Opera 13/14*, Paris, Avant-Scène, 1978.

Salazar Ph.-J., Mythologiques de la femme fatale, *Samson et Dalila*, *Avant-Scéne Opera 15*, Paris, Avant-Scène, 1978.

— Figures du Contralto, *Avalanche 4*, Paris, acipas, 1978.

— Dites-moi que je vous aime, *Avalanche 5*, Paris, ACIPAS, 1979.

Satgé A. et Lavelli J., *Opéra et mise à mort*, Paris, Fayard 1979.

Springer G. P., Language and Music : Parallels and Divergencies, *For Roman Jakobson*, La Haye, 1956.

SPISAK POZAJMICA (DELA POD ZAŠTITOM AUTORSKOG PRAVA)

Adorno T. W., *Philosophy of Modern Music*, New York, Seabury Press, 1973, pp. 18, 19, 20, 22, 30.

Battisti E., *L'Antirinascimento*, Milan, Feltrinelli, 1962, p. 327.

Benoit M., *Versailles et les musiciens du roi*, Paris, Picard, 1971, pp. 43, 74, 146-174, 254.

— *Musiques de Cour*, pp. 45, 73.

Merleau-Ponty M., *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 33, 35, 64, 65, 68, 69.

Pierre C., *Histoire du Concert spirituel*, Paris, Heugel, 1975, pp. 15, 25, 56, 72.

Pitou S., Studies on Voltaire and the 18th Century, *Rameau's Dardanus at Fontainebleau*, vol. CXVI, 1973, pp. 283-301.

Prunières H., *Cavalli et l'opéra vénitien*, Paris, Rieder, 1931, pp. 55 et 58.

Sand G. et Viardot P., *Lettres inédites*, Paris, Nouvelles Editions latines, 1959, pp. 14, 27, 29, 34, 54, 55, 159.

Werner Dr.-Ing., *Der Zuschauerraum des Theaters*, Leipzig, Gabler, 1935, pp. 75, 78.

INDEKS

BIBLIOTEKA
MUZIKA

Harold Šonberg
VELIKI PIJANISTI

Roksanda Pejović
BAROKNI KONCERT

Derik Kuk
JEZIK MUZIKE

Donald Mičel
JEZIK MODERNE MUZIKE

U pripremi

Dragotin Cvetko
JUŽNI SLOVENI U ISTORIJI EVROPSKE MUZIKE

Džejms Linkoln Kolijer
ISTORIJA DŽEZA

Pavle Stefanović
UM ZA TONOM

Leonard B. Mejer
EMOCIJA I ZNAČENJE U MUZICI

